

ŁÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE

ZAGADNIENIA  
RODZAJÓW  
LITERACKICH

ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРНЫХ ЖАНРОВ  
LES PROBLÈMES DES GENRES LITTÉRAIRES

3 2.2 (5)

OSSOLINEUM



WYDAWNICTWA  
ŁÓDZKIEGO TOWARZYSTWA NAUKOWEGO

Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń

Bulletin de la Société des Sciences et des Lettres de Łódź

Przegląd Nauk Historycznych i Społecznych

Przegląd Socjologiczny

Rozprawy Komisji Językowej

Biuletyn Peryglacyjny

Societatis Scientiarum Lodziensis Acta Chimica

Prace Polonistyczne

Zagadnienia Rodzajów Literackich

Odczyty

Prace Wydziału I

Językoznawstwa, Nauki o Literaturze i Filozofii

Prace Wydziału II

Nauk Historycznych i Społecznych

Prace Wydziału III

Nauk Matematyczno-Przyrodniczych

Prace Wydziału IV

Nauk Lekarskich

Prace z historii myśli społecznej

ZAGADNIENIA RODZAJÓW LITERACKICH

TOM III, ZESZYT 2 (5)

ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРНЫХ ЖАНРОВ  
LES PROBLÈMES DES GENRES LITTÉRAIRES

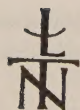


ŁÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE  
SOCIETAS SCIENTIARUM ŁODZIENSIS  
WYDZIAŁ I  
SECTION I

---

# ZAGADNIENIA RODZAJÓW LITERACKICH

TOM III, ZESZYT 2 (5)



ŁÓDŹ 1960

---

ZAKŁAD NARODOWY IM. OSSOLIŃSKICH WE WROCŁAWIU

Redakcja:

Stefania Skwarczyńska, Jan Trzynałowski, Witold Ostrowski

Okladkę projektował Ryszard Gachowski

Wszelkie prawa zastrzeżone

*Printed in Poland*

Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo. Wrocław 1960. Wydanie I.  
Nakład 800+200 egz. Obj. ark. wyd. 17,55, ark. druk. 13,88, ark. form. A1 18,46.  
Papier m/gł. kl. III, 70 g, 70×100(16), z fabryki w Malcie. Oddano do  
składania 13 VII 1960, podpisano do druku 16 XII 1960, druk ukończono w grudniu 1960.

Wrocławska Drukarnia Naukowa. — Zam. nr 132/60. — Cena zł 40.—



JEAN FABRE

Paris

INTENTION ET STRUCTURE DANS LES ROMANS  
DE MARIVAUX <sup>1</sup>

Même en donnant la priorité au théâtre, Marivaux n'avait jamais rompu avec la pratique du roman, où il avait cherché ses premiers succès littéraires. Le „courrier du coeur” dont est faite la meilleure partie de ses périodiques abonde en histoires touchantes et en nouvelles exemplaires <sup>2</sup>. Dès 1728, il avait obtenu approbation et visa pour la première partie d'un roman qui devait se prolonger en un nombre indéterminé de volumes: *La Vie de Marianne ou les Aventures de Madame la comtesse de\*\*\**. On ne sait pour quelles raisons il en différa la publication jusqu'en 1731, demandant aussitôt, il est vrai, un privilège pour une deuxième partie, qu'il ne publia qu'en janvier 1734. Après quoi, tandis que le public attend la suite de *Marianne*, c'est un autre roman: *le Paysan parvenu ou les Mémoires de M\*\*\**, dont les quatre premières parties paraissent coup sur coup, de mai à novembre 1734, puis une cinquième en 1735, chez le libraire Prault, et le roman en reste là ... *Marianne* prend la relève, à un rythme d'abord accéléré: 3<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup>, 6<sup>e</sup> et 7<sup>e</sup> parties de novembre 1735 à février 1737, puis ralenti: la huitième partie n'est éditée qu'en janvier 1738. L'année suivante, comme pour couper court aux lenteurs et caprices

<sup>1</sup> L'étude que l'on va lire ici sous un titre factice qui en révèle une des directions principales, mais n'en épuise pas le contenu, correspond en réalité à l'un des chapitres d'une monographie inédite consacrée à l'oeuvre de Marivaux, qu'elle s'efforce de caractériser selon ses divers registres et de suivre en son développement. On trouvera un abrégé de cette monographie dans l'article „Marivaux” du *Dictionnaire des „Lettres Françaises”* (XVIII<sup>e</sup> siècle), Paris 1960, Arthème Fayard.

<sup>2</sup> Pour tout ce qui concerne la publication, la genèse, les sources des deux grands romans de Marivaux, on se reportera aux éditions données par M. Frédéric Deloffre de la *Vie de Marianne* et du *Paysan parvenu*, Paris 1957 et 1959, Garnier. Outre le mérite d'avoir restitué aux deux romans un texte enfin correct, ces éditions ont celui de présenter sous un juste éclairage la plupart des questions qui les concernent. La thèse de M. Deloffre sur le marivaudage, son édition du *Télémaque travesti*, véritablement révélé par lui, étayées de précieux articles et essais, abondent en découvertes et constituent l'ensemble de travaux le plus important dont depuis la thèse de Gustave Larroumet (1882), l'histoire littéraire ait enrichi notre connaissance de Marivaux.



de *Marianne* ... ou de son inventeur, de mauvais plaisants font imprimer à la Haye une neuvième et dernière partie du roman, qui en apporte moins le dénouement que la parodie. Marivaux devrait être piqué au jeu : mais quand il revient à son roman en 1741, c'est pour en consacrer les 9<sup>e</sup>, 10<sup>e</sup> et 11<sup>e</sup> parties à l'histoire toujours promise et toujours différée de M<sup>lle</sup> de Tervire, la religieuse qui a choisi Marianne pour confidente, et cet épisode est laissé lui-même inachevé. Dans l'édition en quatre volumes de la *Vie de Marianne* publiée à Amsterdam en 1745, on trouve bien une douzième partie où l'héroïne, enfin rendue à sa famille, se trouve être la petite-fille du duc de Kilnare : liquidation plutôt que conclusion, où Marivaux n'a, semble-t-il, d'autre responsabilité que d'avoir peut-être laissé faire. Quelques années plus tard, M<sup>me</sup> Riccoboni s'amusera à son tour, à ajouter aux précédentes une douzième partie, publiée en 1761 dans un recueil collectif, mais son pastiche entre si bien dans l'esprit, sinon dans le style, du roman qu'elle se garde bien d'y mettre le point final. Quant au *Paysan parvenu*, il ne trouvera que sept ans avant la mort de Marivaux son continuateur et liquidateur anonyme, qui, en trois livres, se charge de faire parvenir son héros dans la haute finance et de le convertir à la respectabilité, sans mettre d'ailleurs dans cette conclusion d'autre talent que beaucoup de platitude.

Ces dates et ces faits ne sauraient être négligés, car ils interdisent de donner une forme simpliste au processus d'évolution et de „progrès” que l'on s'est plu parfois à dégager d'une comparaison entre les deux grands romans de Marivaux. Si leur composition a pu être sans inconvénient fragmentée, différée, alternée ou jumelée, c'est qu'ils relèvent tous deux d'une technique où le discontinu et l'inachevé paraissent jouer un rôle essentiel, sans qu'on puisse dire s'il s'agit là de nonchalance, de commodité, de coquetterie ou d'un principe auquel serait attachée une conception particulière du roman. Dans les deux cas (dans les trois, si l'on fait entrer en ligne de compte l'épisode de la Religieuse), Marivaux promet à ses lecteurs une histoire, dont le déroulement ne sera pas loin de tenir la dimension d'une vie. Il s'installe au terme de cette histoire, dont l'héroïne ou le héros, dégagés désormais de leurs aventures, donneront à la fois un récit et un commentaire : Marianne a passé cinquante ans, lorsqu'elle entreprend de confier à une amie, dans des mémoires en forme de lettres et celles-ci en forme de causeries, comment l'orpheline et enfant trouvée qu'elle a été est devenue ou redevenue la comtesse de \*\*\* ; Jacob est retiré des affaires et au soir de l'âge, quand il entend faire de l'art qui lui a permis de parvenir un divertissement et une instruction à l'usage de ses petits-enfants ; M<sup>lle</sup> de Tervire, résignée à une existence de religieuse sans espérance et sans vocation n'a plus devant elle qu'une vie où le temps ne comptera plus. Dans chaque cas le terme est donc posé, mais



seulement sous une forme allusive et implicite et réduit à l'état de donnée, bien plus qu'il n'arrête une trame romanesque cohérente. Le narrateur dispose de tout l'intervalle, dont il est libre de multiplier les péripéties à son gré. C'est la formule la plus élémentaire et la plus commode du „roman ouvert”.

Un meilleur débit, un accueil plus empressé du public, un peu plus d'énergie chez l'auteur, et rien n'aurait empêché la *Vie de Marianne* de s'étendre sur douze, vingt-quatre ou trente-six livres, que l'on aurait débités un à un. Le roman vient ainsi relayer ou doubler ces périodiques dont Marivaux avait espéré une sorte de rente. Mais il n'est pas sûr que l'auteur ne se lasse pas ou que le lecteur se laisse faire. „Nous avons jusqu'ici environ un mois de la vie de Marianne”, note l'abbé Desfontaines après la lecture de la sixième partie; „si elle a vécu longtemps et si les circonstances de sa vie sont toujours exposées avec la même proximité, il sera peut-être difficile que la vie d'un homme puisse suffire à lire la sienne”. Semblablement, la majeure partie des aventures relatées par Jacob, dans les cinq parties de ses Mémoires écrites par Marivaux, n'occupe même pas une semaine, décisive sans doute puisqu'elle l'a mis en position de parvenir, mais le schéma de l'ascension qui doit suivre est à peine suggéré. Quant aux souvenirs de l'infortunée religieuse, ils se laissent ordonner en trois livres et trois épisodes, dont chacun pourrait trouver sa conclusion logique, mais toujours différée au couvent. Pareille liberté de structure dépasse celle des Mémoires ou pseudo-mémoires à la mode, dont Marivaux se réclamait pour authentifier ses fictions; elle n'a d'équivalent que dans le roman picaresque où le héros n'arrive à bon port que sous réserve de repartir, dès que le caprice de la fortune, autrement dit le bon plaisir combiné du lecteur et de l'auteur, l'ordonnera de la sorte. Gil Blas fait ainsi trois fois „une fin”, et rien n'empêchait Lesage de le relancer une quatrième fois sur les grands chemins, car son picaro ne vieillit que dans la mesure où son inventeur y consent. Le roman commercial et populaire tirera plus tard un large parti de cette formule. Mais Marivaux raffine davantage, puisqu'il se place au point d'arrivée, sans savoir lui-même, à vrai dire, les chemins qui y conduiront<sup>3</sup>. Marianne fait jurer le secret à sa correspondante. „Il y a quinze ans, lui

<sup>3</sup> „Marianne n'a aucune forme d'ouvrage présente à l'esprit”, dit l'avertissement de la deuxième partie. Mais l'aveu s'applique tout aussi bien au contenu du roman. Au livre VIII, dans un des nombreux temps morts du récit et de la réflexion qui le double, Marianne déclare: „Je suis née pour avoir des aventures, et mon étoile ne m'en laissera pas manquer; me voilà un peu oisive, mais cela ne durera pas.” (éd. Deloffre, p. 418). Beaucoup plus qu'à l'astre qui régit le destin de l'héroïne, on pensera à l'étoile à laquelle se fie un romancier momentanément à court d'imagination.



dit-elle, que je ne savais pas encore si le sang d'où je sortais était noble ou non, si j'étais bâtarde ou légitime". Etant donné l'âge de „la comtesse de \*\*\*", c'est donc trente-cinq années que Marivaux réserve à „Marianne", avant de combler ce qui devrait être la première curiosité du lecteur. On ne saurait se montrer plus désinvolte, à l'égard de ceux „qui ne veulent dans des aventures que les aventures mêmes", c'est-à-dire de la majorité du public. Celui-ci est prévenu que le roman ne conduit nulle part où il vaille la peine d'arriver.

Il faut être bien assuré de son charme, pour montrer un tel mépris de la composition et de l'intrigue. Les distractions ou nonchalancesses de Marivaux romancier seraient „ses plus grands artifices", s'il ne mettait un peu trop de complaisance à les souligner. M<sup>me</sup> Dutour, la lingère dont il avait invité le lecteur à prendre congé, dès la deuxième partie de la *Vie de Marianne* reparait indûment trois livres après, et Marianne en est quitte pour jurer d'être désormais moins étourdie. Dès le début de la sixième partie et même avant, elle médite de conter à son amie l'histoire de la religieuse. „Je n'avais pourtant résolu, lui dit-elle, de vous parler que de moi, et cet épisode n'entraînait pas dans mon plan; mais puisque vous m'en paraissez curieuse et que je n'écris que pour vous amuser, et que c'est une chose que je trouve sur mon chemin, il ne serait pas juste de vous en priver. Attendez un moment..."<sup>4</sup>, un moment qui se prolongera pendant trois livres encore et sur quatre années de la publication.

Le procédé ne serait que piquant et vite irritant, s'il ne répondait à la nature et à l'intention du roman. En reprenant à son compte et sur d'autres bases la fiction d'un roman parlé, différé et ouvert, Diderot en fondera la pratique non seulement sur une esthétique littéraire nouvelle, mais sur une philosophie absorbée en sa propre quête. Il serait bien pédant d'en exiger autant de Marivaux. Mais il doit être entendu que le récit ne lui sert que d'occasion et de prétexte. „Je suis insupportable avec mes réflexions", dit Marianne, mais elle n'en croit rien et si elle conte son histoire, ce n'est pas pour le plaisir de la révéler ou de la revivre, mais de la commenter. Dans ces dispositions au moins, Jacob lui ressemble comme un frère de lait, avec lequel elle aurait passé son enfance. „Je vis, dit-il, dans une campagne où je me suis retiré et où mon loisir m'inspire un esprit de réflexion que je vais exercer sur les événements de ma vie...". Dans les deux cas, la matière semble importer moins que la manière, la trame que la broderie. Tout se passe comme si en Marivaux le romancier n'avait pris son essor que pour donner au moraliste le moyen de se divertir et de s'exercer<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> A une réserve près, qui est capitale. On ne saurait dénier à Marianne et à Jacob leur individualité naturelle. En tant que personnages de roman, ils sont



C'est pourquoi l'on se gardera d'outrer l'opposition qu'il est facile d'instituer entre les deux romans, l'un de type aristocratique, sentimental et touchant, l'autre plébéien, réaliste et plaisant<sup>5</sup>. Les deux tendances ont toujours alterné ou coexisté dans l'œuvre de Marivaux et, en simplifiant beaucoup, on pourrait admettre que les procédés qui lui sont chers du contre-point ou du double registre trouvent leur plein emploi dans l'analogie et l'antithèse entre la *Vie de Marianne* et le *Paysan parvenu*. Outre des ressemblances de principe et de structure, il faut bien reconnaître de l'un à l'autre roman une parenté d'inspiration. Leurs héros ont tout au moins en commun la finesse de l'intelligence et une singulière présence d'esprit. C'est à ces qualités, au moins autant qu'à sa bonne mine et à son assurance dans les situations les plus risquées, que Jacob doit le meilleur de ses succès; mais l'on se tromperait en voyant en Marianne une victime résignée, le jouet du hasard malicieux qui se plaît à persécuter l'innocence; elle saisit l'occasion qui passe, n'est pas née pour être dupe, surtout d'elle-même, et sait trouver une arme dans

beaucoup plus particularisés que, par exemple, ceux des *Liaisons dangereuses*, envisagés par Laclos non comme des individus ni même comme des types, mais comme des rôles, dont il ne retient que l'activité fonctionnelle. A l'inverse, Marianne et Jacob jouissent d'une très large autonomie par rapport à leur créateur. C'est à leur compte qu'est porté cet „esprit de réflexion“, qui répond chez chacun d'eux à une motivation différente et fait corps avec le principe du roman. En même temps donc qu'il s'exerce par leur intermédiaire, le moraliste qu'est Marivaux démissionne à leur profit. Peut-être craignait-il de trop engager son „moi“ dans le „je“ de ses périodiques: l'invention de l'*Indigent philosophe*, truchement auquel il confie le troisième d'entre eux répondrait alors à un subterfuge semi-romanesque pour se libérer. De toutes façons, Marivaux s'est bien gardé d'exercer son esprit de réflexion sur la trame de sa propre vie, même transposée. Cette attitude de fuite le met à l'opposé de Proust, mais l'apparente au contraire à son admirateur Giraudoux. Il est difficile d'imaginer auteur moins confidentiel, ni plus personnel. Cette ambiguïté fait le charme de ses romans, mais en marque aussi les limites.

<sup>5</sup> La recherche et la formulation du principe majeur qui rendrait compte de cette opposition a été, de tout temps, l'exercice favori des critiques de Marivaux. On en trouvera la plus séduisante manifestation dans l'article où M. Leo Spitzer propose une motivation sexuelle de cette opposition fondamentale (cf. *A propos de la „Vie de Marianne“*. Lettre à M. Georges Poulet, „Romanic Review“, avril 1953, vol. XXIV, p. 102—126). En reprenant l'idée, M. Deloffre en étend le champ d'application à l'ensemble de l'œuvre de Marivaux, dans une étude publiée dans l'„Information Littéraire“, décembre 1959, p. 185—192: *De Marianne à Jacob. Les deux sexes du roman chez Marivaux*. Il y a sans doute grand intérêt à systématiser une observation qui, pour la plupart des commentateurs, allait tellement de soi qu'ils négligeaient d'en tirer parti. Mais même en vivifiant cette observation par les apports de la psychologie (et de la psychanalyse!) moderne, il convient de ne pas en surfaire la valeur ni la nouveauté et de ne pas oublier que toute motivation littéraire est nécessairement complexe.

sa douceur même. On comprend M<sup>me</sup> de Miran: „quelle dangereuse petite fille tu es!”, lui dit-elle en souriant, mais non sans motif. De même que Jacob, le roman va la chercher et la peindre au moment que l'on pourrait appeler, d'après Balzac, „un début dans la vie”, et au moins dans les trois premières parties il paraît bien illustrer un art très féminin de réussir, non moins efficace que l'art très masculin de Jacob<sup>6</sup>. Sans doute les aventures extraordinaires ne tarderont guère, puisqu'il faut au roman des „événements rares”, mais ils le seront au moins autant, malgré la diversité du registre, dans l'un et dans l'autre cas<sup>7</sup>. Par contre, c'est bien Marianne et non Jacob que Marivaux charge d'exposer la théorie d'une démocratisation au moins relative de la littérature, dont la charge incomberait au roman. Les délicats sont bien vaniteux, qui n'admettent „l'histoire du coeur humain” que dans les grandes conditions. „...Ne leur parlez pas des états médiocres, ils ne veulent voir agir que des seigneurs, des princes,

<sup>6</sup> En dépit du facteur „sexuel”, l'opposition est plus nettement marquée entre Marianne et Tervire qu'entre Marianne et Jacob. Tervire remplace „l'esprit de réflexion” par une sorte d'esprit de déploration: d'où le changement de ton, de syntaxe et de structure dans l'agencement du roman. Elle est étrangère à cette coquetterie dont Marianne présente la pratique et la „science” comme l'indispensable sauvegarde de son sexe dans l'état de dépendance où il se trouve (p. 50/51); en toute circonstance, elle pense aux autres avant de penser à soi, mais ce dévouement même manifeste la complaisance au malheur où elle trouve sa vocation. Marianne, certes, n'ignore pas les tentations de cette négativité: mais elle s'en libère par l'ironie et la force de l'instinct vital. Certains êtres sont les agents de leur destinée; d'autres n'en sont que les „complices”, pour reprendre le mot de Goethe (ou de ses adaptateurs français de Saur et Saint-Geniès...), dans son commentaire du *Neveu de Rameau*. Faite pour le sacrifice sans gloire, Tervire se range dans la catégorie des victimes, aussi bien selon les lois de la sélection naturelle que dans cet ordre social impitoyable où Marianne saura bien retrouver la place que lui réserve sa naissance et Jacob conquérir celle que son appétit lui assigne. On n'aura pas le mauvais goût de parler pour autant d'un „troisième sexe”, neutre celui-là: il suffit de renvoyer à la vieille théorie des humeurs et des tempéraments, remise en valeur par les caractérologues.

<sup>7</sup> Tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, le *Dictionnaire de l'Académie* continue à définir le roman comme un „ouvrage en prose contenant des aventures fabuleuses d'amour et de guerre”. Même en 1798, lorsqu'une nouvelle définition vient enfin consacrer la promotion du genre, il reste entendu que le roman n'assure „le développement entier des passions humaines” qu'à l'aide de fictions qui représentent „des aventures rares dans la vie”. Ce facteur de „rareté” n'est pas forcément lié à la dignité, ni même à la singularité de ces aventures: on peut aussi bien le chercher dans leur agencement (surprises, coups de théâtre) ou dans leur accumulation. Aucune des bonnes fortunes de Jacob n'est rare en elle-même, mais seulement son alacrité à les saisir et à les mener de front. La chronologie (mais non certes la durée!) s'adapte ici en son resserrement à des fins spécifiquement romanesques, de même que la règle des vingt-quatre heures contribuait à donner au *Cid* sa jactance et son élan.



des rois [...] Il n'y a que cela qui existe pour la noblesse de leur goût. Laissez-là le reste des hommes; qu'ils vivent, mais qu'il n'en soit pas question..."<sup>8</sup> Avant Diderot, Marivaux veut précisément qu'il en soit question, et cette exigence va suffire à transformer le traditionnel roman romanesque, dont la *Vie de Marianne* ne se réclame que pour mieux s'en différencier, de même que le *Paysan parvenu* marquera la rupture avec le roman picaresque, sous des apparences de le continuer. Dans les deux cas, le résultat est le même: une modernisation décisive du roman.

Pourtant la *Vie de Marianne* semble accumuler à plaisir les thèmes et les situations romanesques les plus rebattus, si bien que la découverte des précédents et des sources n'a que peu de signification: le relevé en serait interminable et il n'intéresse jamais que le moins intéressant du roman, c'est-à-dire l'intrigue et ses données. Le récit commence à la manière d'un roman de Courtilz de Sandras, les *Mémoires de M. de B\*\*\**: carrosse attaquée par des bandits, nourrisson recueilli par un honnête ecclésiastique, famille introuvable, éducation au village, adolescent confié à un prêtre à la mort de son premier tuteur, mise en apprentissage, etc. Dans la suite, les amours contrariées de Valville et de Marianne, emprunteront leurs péripéties à d'autres romans, en particulier aux *Illustres Françaises* de Robert Challes, qui s'était fait déjà un programme d'enchasser des aventures typiquement romanesques dans une réalité familière ou triviale. Mais plus souvent encore, Marivaux est à lui-même son propre fournisseur: ses romans de jeunesse et les nouvelles exemplaires dont il étoffait ses périodiques constituaient pour lui une sorte de réserve où il avait abondamment puisé pour son théâtre, avant d'y avoir recours pour „inventer" la *Vie de Marianne*: le thème de „sans famille" était déjà esquissé, en sa variante féminine, dans l'un des *Effets surprenants de la sympathie*; celui de l'inconstant reconquis avait reçu un premier développement dans les *Lettres contenant une aventure*. Tout cela n'importe guère, puisque ce n'est pas dans le déroulement des aventures, mais dans le principe, la structure et la technique du récit que l'auteur a trouvé son plaisir et qu'il invite le lecteur à chercher le sien.

<sup>8</sup> Avertissement et début de la 2<sup>e</sup> partie. Pour faire admettre au goût des délicats cet „intermezzo" en forme de parade que constitue dans la *Vie de Marianne* la dispute de la lingère et du cocher, Marivaux fait appel à leur „philosophie" en utilisant l'argument que nous appelons „classique": „Ces gens-là ne seront pas fâchés de voir ce que c'est que l'homme dans un cocher et ce que c'est que la femme dans une petite marchande". L'argument vaut davantage pour le *Paysan parvenu*, dont Marivaux semble faire une apologie préventive. De toutes façons, il tient à prendre ses distances par rapport à ce goût du pur pittoresque social et à l'encanaillement qui en résulte, tels qu'ils vont se manifester dans la littérature dite „poissarde" et, d'une façon beaucoup plus gracieuse, en ces tableautins de mœurs, transparents et proverbes, où excellera Carmontelle.

Réfléchir à distance sur les circonstances et les mobiles, afin d'en restituer le sens, n'était pas une entreprise nouvelle: Marivaux en trouvait les plus remarquables exemples chez les mémorialistes du grand siècle, Retz en particulier, et il lui suffisait de substituer à la grande histoire l'histoire d'une vie privée. Mais ce n'est là que le second degré de la réflexion; sa première démarche doit être cherchée au niveau même du récit, Marianne pose en principe qu'à dix-huit ans elle se prenait déjà comme le premier objet de sa curiosité et que la nature même de sa mémoire la porte à réfléchir, avec un décalage de trente ans, sur ses réflexions d'alors<sup>9</sup>. De là une architecture curieusement étagée, un dispositif de

<sup>9</sup> Encore est-ce beaucoup simplifier que de présenter les choses ainsi. Dans les deux romans, mais surtout dans la *Vie de Marianne*, la trame romanesque est d'un tissu infiniment plus complexe. Marivaux invite son lecteur à se placer sur différents plans, mais à tenir compte en même temps, de leurs interférences: celui de l'événement rapporté en tant que tel (récit historique); celui des „mouvements” provoqués par l'événement et aussitôt notés par un narrateur à la fois acteur et observateur (récit mimé); celui des sentiments que ces mouvements révèlent en leur mélange et leur succession (récit intérieur); celui d'une prise de conscience spontanée, sorte de prisme qui décompose le sentiment en ses harmoniques (première réflexion: Ex. *Marianne*, p. 66: „Je ne saurais vous définir ce que je sentais: c'était un mélange de trouble, de plaisir et de peur”; p. 89: „Un mélange de plaisir et de confusion, voilà mon état”, etc.). Jacob n'ignore pas ce mécanisme — et ce plaisir — de l'introspection; mais il se plaît surtout à déchiffrer les autres, p. 106: „A l'égard de ma future, sa contenance était d'avoir les yeux baissés, avec une mine qu'il serait assez difficile de définir. Il y avait de tout, du chagrin, de la confusion, de la timidité...”; celui d'une délibération immédiate (deuxième réflexion: Ex. *Marianne*, p. 39: „Je consultais donc en moi-même, ce que j'avais à faire...”, etc.: en ce cas, comme en beaucoup d'autres, on notera que l'examen de conscience est inversé ou truqué, puisqu'il tend, non à dégager une détermination, mais à justifier une indétermination et l'équivoque qui en résulte: une sorte de casuistique généralisée est sous-jacente à toute la psychologie mise en oeuvre par Marivaux, mais, dans le cas des dévots, il s'amuse à la mettre en lumière, à l'aide de références implicites, où l'on soupçonne comme un reflet des *Provinciales*); celui de la résolution, plan de bataille ou ligne de conduite (schéma projeté); celui enfin des réflexions à proprement parler, qui constituent la „philosophie” du roman: maximes (Ex.: „On croit souvent avoir la conscience délicate, non pas à cause des sacrifices qu'on lui fait, mais à cause de la peine qu'on prend avec elle pour s'exempter de lui en faire”. *Marianne*, p. 87); axiomes (Ex.: „Notre orgueil et nous, ce n'est qu'un, au lieu que nous et notre vertu, c'est deux”. *Op. cit.*, p. 86); théorèmes et démonstrations, corollaires, etc. De luxe des ratiocinations n'est pas en soi un obstacle au roman, puisque dans toute la mesure où il en manifeste le principe, mais dans cette mesure seulement, il en révèle la vitalité. De fait, à mesure qu'on avance dans la *Vie de Marianne* et même dans la cinquième partie du *Paysan parvenu*, un certain appauvrissement — même quantitatif — de la réflexion va de pair avec le tarissement de la sève créatrice. Ce n'est donc pas un excès d'intelligence qui, en Marivaux, condamne le romancier à l'échec, mais seulement la perpétuelle



miroirs où tout sentiment passe par un double prisme d'intelligence et d'ironie, avant de se recomposer sous la forme de quelque maxime, axiome ou théorème, dont Marianne-Marivaux tire à loisir des corollaires. La capricieuse rigueur de cette géométrie sentimentale ne le céderait en rien à l'impitoyable rectitude d'un Laclos, si elle ne semblait se réduire à un jeu, où la matière romanesque, décantée de pathétique par l'abolition de tout sentiment de continuité et de durée<sup>10</sup>, apparaîtrait comme une succession de motifs, dont un analyste-virtuose se chargerait de développer, en forme de fugue, les variations. Séduits par le jeu, les premiers lecteurs de la *Vie de Marianne*, et Desfontaines en tête, s'accordèrent à en trouver la première partie „agréable”, mais la plupart se lassèrent vite<sup>11</sup>. „Marianne a bien de l'esprit, mais elle a du babil et du jargon,

gageure qui lui impose la spontanéité de cette intelligence. Cette gageure coïncide avec cet état d'allégresse qui caractérise, semble-t-il, Marivaux en la plénitude de sa carrière et de ses dons. En leur changement de tonalité et en leur état d'inachèvement, ses romans nous révèlent comme la lassitude de son génie.

<sup>10</sup> La considération du temps, réduit à une chronologie pure ou envisagé en fonction de la durée, pose dans les romans de Marivaux des problèmes complexes qu'il serait trop long d'envisager en détail. Dans un essai brillant mais schématique, jusque dans ses variations (*Études sur le temps humain*, II: *La distance intérieure*, Paris 1952), M. Georges Poulet ne pose ces problèmes qu'en termes de métacritique. Sa thèse essentielle, selon laquelle la durée selon Marivaux se réduit à l'instantanéité pure, le temps s'abolissant dans le moment, aboutit à une vue idéale et ne peut être retenue que comme telle. Toute critique réelle de Marivaux se doit d'abord de tenir compte de la distinction des registres et du caractère spécifique des genres. Même dans un inventaire de thèmes et des motifs, on ne peut mettre sur le même plan son théâtre et ses romans; un abîme les sépare, celui qui sépare l'expérience du jeu. Sans doute relève-t-on d'un domaine à l'autre des adaptations ou des transferts: les techniques du théâtre (diction et genres dramatiques) sont incorporées par Marivaux à son art de romancier, mais subissent, de ce fait même, une transmutation radicale; inversement, il arrive chez lui un moment où le roman semble déteindre sur le théâtre, et les *Fausse confidences* s'inscrivent dans le double registre du jeu dramatique et de l'expérience romanesque. La thèse de M. Poulet ne peut être acceptée à la lettre que dans le cas où le jeu se développe en sa pleine gratuité: ex. le *Triomphe de l'amour*. Même alors, il arrive que le décompte du temps revête une signification poétique sinon dramatique: ex. la journée où s'inscrit la courbe irrévocable de la *Double inconstance*, c'est-à-dire d'un amour „éternel” qui se défait. Dans les romans, dont le principe est commandé par la chronologie, le temps est cependant donné plus que vécu (ou revécu); la technique de la réflexion impose — ou révèle? — une psychologie du discontinu. Marianne et Jacob retracent sans doute les étapes de leur éducation sentimentale: mais au lieu de s'inscrire dans la durée, de rendre sensible leur évolution, leur expérience semble s'émietter en une série de moments dont l'ordonnance est réglée par leur caprice de narrateur. C'est dans cette mesure que l'on peut encore parler de jeu: mais le terme, doit alors s'entendre d'une attitude toute subjective et non selon la convention du théâtre.

<sup>11</sup> Depuis Desfontaines et Marivaux lui-même, la critique des romans de Marivaux reste absorbée en cette querelle des réflexions. Mais au lieu de les apprécier en

elle conte bien, mais elle moralise trop [...] Elle s'interrompt fréquemment pour se jeter sans nécessité dans des raisonnements abstraits..." Pour tout dire, et dès la deuxième partie, Desfontaines trouvait Marianne agaçante et „ennuyeuse", à force d'esprit. Mais contre ce sentiment, à l'expression duquel il avait ouvert les colonnes du „Pour et Contre", Prévost lui-même s'inscrivait en faux, après la lecture de la cinquième partie du roman. „Ceux qui savent que le coeur a son analyse comme l'esprit, et que les sentiments sont aussi capables de variété et de diversité que les pensées, ne seront pas surpris qu'un écrivain, qui s'attache à développer aussi exactement les facultés du coeur que Descartes et Malebranche celles de l'esprit, conduise quelquefois le lecteur par des voies qui lui semblent nouvelles, et qu'il emploie pour s'exprimer des termes et des figures aussi extraordinaires que ses découvertes".

On ne saurait récuser une caution offerte par un romancier dont le génie se situe à l'opposé du génie de Marivaux. L'analyse, dans le cas de Marianne, apparaît comme l'envers du sentiment et comme la démarche de la vie. Sensible et touchante, l'héroïne française le sera suffisamment pour inspirer à Richardson maints traits de Clarisse ou de Paméla. Seulement, comme elle l'avoue elle-même, „son esprit ne laisse rien passer à son coeur". Quel que soit le sentiment éprouvé et savouré: détachement amusé, clairvoyance narquoise, surprise heureuse, élan de gratitude, joie, attendrissement, mélancolie, dépit, chagrin, abandon, solitude, détresse, l'esprit est toujours présent, qui va l'épier à sa naissance et le décomposer aussitôt en mille nuances, au prisme de l'ironie. Avec Marianne, on peut être assuré que les sentiments ne sont jamais simples: „C'était un mélange de trouble, de plaisir et de peur... — Un mélange de plaisir et de confusion, voilà mon état." Ce n'est pas elle qu'on peut accuser d'être „glorieuse" avec soi-même, à moins qu'elle ne mette sa „gloire" à n'être jamais dupe de son premier mouvement. Dans ce domaine des révélations en demi-teintes, Marivaux serait resté inimitable, si Proust n'était pas venu le relayer en étendant sa méthode aux données immédiates de la conscience, au lieu d'opérer sur des sentiments déjà élaborés. On ne dira pas que pareille disposition exclut le pathétique; plus d'une fois contraire, on s'émeut de lire en ces beaux yeux „riant à travers leurs larmes" tant de vaillance, de dignité et de pudeur. Marianne s'accuse volontiers de „mignardise", mais la gamme de cette mignardise s'étend de ses chagrins de petite fille, comme de rendre la belle robe offerte par M. de Climal, jusqu'aux limites de l'héroïsme,

elles-mêmes pour leur plus ou moins d'intérêt „philosophiques", ou en fonction du caractère de Jacob ou de Marianne et de l'éloge ou du procès qu'on est tenté d'en faire, il convient de les subordonner à „l'esprit de réflexion" qui les inspire et celui-ci à une réflexion d'ensemble sur les problèmes du roman.



au moment où elle trouve de la douceur à pleurer et à être consolée par ses amies de l'infidélité de Valville. Le ton général du roman décline et ridiculise d'avance les pauvres continuateurs qui donneront à *Marianne* un épilogue où l'on fond en larmes „sans ménagements et sans précautions” et où l'on pousse „des cris perçants qui sont entendus de toute la maison”. On ne peut imaginer pire offense à la délicatesse de Marivaux.

Mais cette délicatesse doit payer inévitablement sa rançon. A trop bien se connaître et à tirer de sa clairvoyance un plaisir, on risque d'amenuiser les sources du sentiment. On s'interdit l'abandon et l'exaltation; on refuse de rien prendre au tragique. Au moment où Prévost ouvre au tragique les immenses possibilités du roman, Marivaux, à l'inverse, prétend se confiner dans le domaine des sentiments moyens, à la fois exquis et médiocres. L'ironie prise comme fondement de toute vie morale aboutit sans doute à l'indulgence, mais une indulgence voisine du désenchantement ou du scepticisme. „Valville n'est point un monstre, comme vous vous le figurez: non, c'est un homme fort ordinaire, Madame; tout est plein de gens qui lui ressemblent, et ce n'est que par méprise que vous vous êtes indignée contre lui, par pure méprise. C'est qu'au lieu d'une histoire véritable, vous avez cru lire un roman”<sup>12</sup>.

A cette conséquence morale, répond une conséquence littéraire d'une non moindre portée. Quand l'interprétation d'autrui devient une annexe de l'introspection, l'analyse façonne le roman comme une trame au petit point, où les couleurs se fondent dans une sorte de chatoyante grisaille et d'où les caractères tranchés sont exclus. Dès qu'un personnage atteint un certain degré de complexité ou de dignité, on dirait qu'il s'intériorise et Marivaux avoue alors qu'il est incapable d'en donner une interprétation simple et qu'il faut en réviser sans cesse le portrait. „Ils sont en moi et non pas à moi”, dit Marianne des êtres avec lesquels elle convie le lecteur à sympathiser. Or, on sait que chacun est à soi-même l'être le plus difficile à objectiver et, immédiatement, après, tous ceux dont on se sent le plus proche et qu'on croit connaître le mieux. La vertu romanesque de *Marianne* risque de pâtir de cette loi. En dépit des nuances, on aura quelque peine à distinguer l'une de l'autre ces protectrices et amies de Marianne qui offrent autant de visages de ce que sera Marianne elle-même au terme de son éducation sentimentale, une fois retirée des troubles du cœur, en son repli ironique et souriant devant la vie. On sait qu'en les groupant autour de son héroïne, Marivaux a voulu donner à M<sup>me</sup> de Miran, M<sup>me</sup> Dorsin, M<sup>lle</sup> de Fare des traits de M<sup>me</sup> Lambert, M<sup>me</sup> de Tencin et de M<sup>lle</sup> Aïssé, afin de rendre en leur personne le plus délicat hommage à l'amitié et de rassembler tout ce qu'il

<sup>12</sup> Huitième partie, p. 375 sq.

avait trouvé de plus exquis et, sans doute, de plus analogue à son propre cœur dans son expérience du cœur féminin. On ne saurait affirmer que des personnages imaginés de la sorte aient assez d'autonomie pour s'assurer une place distincte dans un roman. Mais il en est de même de tout autre personnage, lorsque c'est l'analyse seule qui en prend la charge. Le cas le plus typique est celui de M. de Climal: d'un extraordinaire relief, tant qu'il manifeste sa présence comme une sorte d'Onuphre séducteur, ses contours s'estompent à mesure que l'honnête homme se découvre en lui, qu'il bénéficie de la loi générale de „médiocrité" et d'indulgence, si bien qu'il est presque mort au roman, avant même que le roman ait pris congé de lui sur une mort édifiante. Séduit par les détours et les mirages de la réflexion, le roman risque de se perdre dans les sables et d'oublier sa vertu première, s'il est vrai que celle-ci soit de conter une histoire et de „faire concurrence à l'état civil". Dans des perspectives assurément très différentes, mais par le même excès d'intelligence et de subjectivité, Proust et Giraudoux s'exposeront à leur tour à des périls assez semblables.

Mais ce n'est là qu'une des tendances et des possibilités de Marivaux. Encore ne s'épanouira-t-elle qu'à mesure que l'on progressera dans le roman. Il existe chez lui un autre goût et un autre don qui ont trouvé leur emploi au théâtre et qui le portent à envisager le roman comme un théâtre libéré des servitudes du théâtre et projeté dans la vie. Le malicieux regard de Marianne est merveilleusement clair lorsqu'il note un spectacle ou une attitude <sup>13</sup>: son oreille et sa mémoire savent restituer

<sup>13</sup> Il convient de distinguer dans les romans de Marivaux d'une part une sorte de dramatisation spontanée et permanente: une bonne partie du *Paysan parvenu* relève du roman mimé et parlé, beaucoup moins „agressif" toutefois en son vérisme que celui où s'essayera, un peu plus tard Diderot, et d'autre part d'une „théâtralisation" concertée, qui vaut surtout pour la *Vie de Marianne*: l'aventure avec M. de Climal se prêterait assez bien à une mise en forme dans le goût de la „sentimental comedy" — esprit en plus; le complot de famille qui aboutit à l'enlèvement de Marianne donne lieu à des effets et à des scènes tels que va s'y complaire le drame bourgeois, „tableaux" compris: la rivalité entre Marianne et Varthon donne au style de leurs démêlés le mordant que cherchera laborieusement „la comédie rosse" au temps de Becque ou Ancey. On notera que, faute de nerf sans doute, cette parenté du théâtre et du roman se manifeste beaucoup moins dans l'histoire de l'infortunée Tervire, pourtant si propice en maints de ses épisodes à la comédie larmoyante, voire au mélodrame populaire. Mais, dans chacun des exemples qui vient d'être cité, on voit assez ce que le roman de Marivaux perdrait à être adapté de force au théâtre. Une seule remarque suffit à mesurer l'incongruité de l'entreprise: tandis que le monologue est pratiquement exclu du théâtre de Marivaux ou réduit à sa plus simple expression, le soliloque trouve sa pleine utilisation dans des romans dont l'agrément se manifeste souvent sur le plan de la représentation, mais dont l'intérêt se situe toujours sur le plan de la conscience.



jusqu'au timbre des voix; son esprit lui permet de souligner d'un trait rapide la représentation qu'elle se donne à elle-même, avant de l'offrir au lecteur. Le début de ses aventures mêle le plaisant à l'attendrissant, et c'est le plaisant qui l'emporte à la fin de la deuxième partie. Son départ du village en compagnie de la soeur du curé, son arrivée à Paris, la mort de sa „chère tante”, l'intervention du „bon religieux” qui confie au dévot M. de Climal le soin de son apprentissage, pouvaient servir de prélude à un roman noir. Mais la gaieté s'épanouit avec la mise en pension chez M<sup>me</sup> Dutour, les premières avances du galant protecteur, le linge et la belle robe, le manège de la coquette à l'église, le bénin accident causé par le carrosse du beau jeune homme qu'elle y a remarqué, l'empressement de Valville autour du pied foulé, la rencontre inopinée de l'oncle et du neveu au chevet de la jolie malade, le retour en fiacre, la dispute du cocher et de la lingère: la complaisance avec laquelle est filé ce dernier épisode ne révèle certes pas une intention „réaliste”, puisqu'il est présenté en guise d'intermède et de jeu, mais tout au moins une aptitude certaine à restituer à une scène familière sa pleine saveur populaire. La démonstration vaudra à Marivaux l'accusation de verser dans „l'ignoble”, après avoir abusé du „précieux”. Mais il n'est pas indifférent de noter qu'elle vient d'être faite, juste au moment où il va abandonner — provisoirement — *la Vie de Marianne* pour *le Paysan parvenu*.

Faut-il voir dans cette relève plus une bravade qu'une palinodie? Peut-être Marivaux suit-il simplement la pente de son humeur et cette humeur est-elle à cette heure plus gaillarde et plus joviale que ne le comportait l'exécution de son premier dessein. Le principe du roman reste le même et le plaisir romanesque fondé sur l'intelligence est pleinement sauvegardé. Il est entendu que Jacob suivra la ligne de Marianne, réflexions comprises. „Il faut, dit-il, qu'on s'accoutume de bonne heure à mes digressions; je ne sais pas pourtant si j'en ferai de fréquentes; peut-être que oui, peut-être que non.” En perspicacité et présence d'esprit, il ne le cède guère à sa „soeur de lait”: mais au lieu de suivre le déroulement de ses propres pensées, il préfère appliquer ses dons à déchiffrer celles des autres. „Cet art de lire dans l'esprit des gens et de débrouiller leurs sentiments secrets est un talent que j'ai toujours eu et qui m'a quelquefois bien servi”. Par un mouvement inverse de la *Vie de Marianne*, le roman s'extériorise donc, se tourne vigoureusement vers l'action. Le marivaudage s'est greffé sur un plant robuste de „raison villageoise” et de finesse paysanne, qui a poussé ses racines en plein terroir.

Et quel terroir, puisqu'il s'agit de la Champagne et de ses vignes! Jacob a derrière lui une lignée de vignerons, demi-bourgeois, demi-manants. On a compté dans la famille quelques ecclésiastiques ou tabellions. Le

père n'est, à vrai dire, que le fermier de financiers établis depuis peu en terre seigneuriale, mais l'exemple des maîtres est encourageant. Si le fils aîné a fait un établissement un peu rapide et médiocre, en épousant la fille d'un aubergiste parisien, le cadet Jacob, en reprenant son métier de conducteur de vins, est bien décidé à tirer un plus brillant parti de la capitale. A l'hôtel de ses maîtres, ses dix-neuf ans ont le bonheur de ne pas déplaire à la dame du logis, une excellente femme: „ses manières ressemblaient à sa physionomie, qui était toute ronde [...] Au demeurant, amie de tout le monde et surtout des faiblesses qu'elle pouvait vous connaître". Pareille éducatrice lui ouvrirait la voie du succès, s'il ne s'apercevait à temps du rôle qu'on lui destine, en le mariant à une femme de chambre un peu trop bien dotée par Monsieur et si, surtout, une apoplexie ne venait étouffer Monsieur et découvrir qu'il ne laisse après lui que des dettes. Et voilà Jacob sur le pavé où, un matin „entre sept et huit heures" sur le Pont-neuf, „marchant fort vite à cause qu'il faisait froid", la fortune viendra à sa rencontre, sous les traits d'une dévote dont les cinquante ans n'ont pas altéré la fraîcheur. Ces préliminaires tiennent en quelques semaines et quarante pages; le reste s'étendra sur plus de quatre cents pages pour six jours — et cinq nuits! —, mais au moins jusqu'à la cinquième partie, le mouvement ne se ralentira pas.

Certes, ce paysan qui s'émancipe, bien décidé à „labourer sa vie pour acquérir quelque chose" n'a guère de traits communs avec ceux que Restif nous peindra attachés à leur ferme ou pervertis par la capitale, mais sa réalité est au moins aussi grande. En inventant Jacob, Marivaux rompt décidément avec la tradition des paysans patoisants du théâtre, dont il avait présenté lui-même quelques spécimens savoureux, mais dont le caractère se réduisait à quelques traits aussi convenus que leur langage. De „tournure champêtre", Jacob n'en a gardé dans ses „discours" que ce qu'il lui a plu d'y conserver et seulement parce qu'il a remarqué qu' auprès de certaines personnes cela lui réussissait: „Il est certain, dit-il, que je parlais meilleur français quand je voulais". En cette souplesse d'adaptation, le fonds villageois reste solide: vitalité, gaillardise, merveilleux appétit qui ne rechigne jamais, même si les invités désertent le repas de noces, même en prison. Le reste à l'avenant: Jacob sait dire les choses spirituellement, mais il ne laisse rien ignorer des ressources naturelles qui lui permettent de séduire les femmes à leur extrême automne et d'y trouver chaque fois de l'attrait. Ce bel ami n'est pas arrivé à la troisième partie de son récit qu'il en a déjà une pour épouse et deux pour maîtresses; deux jours lui ont suffi pour cette triple conquête, dont il ne se trouve nullement accablé. Sa méthode étant à base de sincérité physiologique, c'est à peine s'il lui est nécessaire „d'orner un peu la vérité" pour réussir successivement auprès de M<sup>lle</sup> Habert la



cadette, de M<sup>me</sup> de Fécour et de M<sup>me</sup> de Ferval, quinquagénaires également ardentes, mais dont Marivaux a su varier la physionomie suivant leur condition sociale et suivant ce qu'il entre dans leur aventure de sensualité et aussi (un peu) de sentiment.

C'est ainsi que la femme de cinquante ans fait son entrée dans le roman français avant celle de trente ans, sur un mode qui reste, à vrai dire, plus voisin *Contes* de La Fontaine que des *Egarements* de Crébillon. En dépit des situations les plus scabreuses, le roman garde en effet un air d'allégresse et de santé qui le rend moralement redoutable, mais littérairement très entraînant. Comment le lecteur bouderait-il un héros qui apporte autant de cœur au plaisir qu'à l'ouvrage et joint au tempérament le plus généreux l'intelligence la plus avisée? Ces deux qualités qui assurent la promotion sociale de M. Jacob de la Vallée se reflètent dans l'allure même de son récit. En bon paysan, Jacob ne sait conter qu'au style direct, en rapportant les propos de ses personnages, mais de cette vraisemblance fondamentale, Marivaux a su tirer un plaisir toujours renouvelé. C'est ici le triomphe du parlé. Chacun a son allure, son style et l'on ne saurait confondre le langage „dévot” des demoiselles Habert avec celui non moins „dévot” de leur cuisinière, l'indélicatesse spontanée de M<sup>me</sup> d'Alain, veuve de procureur, avec les perfidies calculées de sa fille, l'inquiétante M<sup>lle</sup> Agathe, ni la rondeur de M<sup>me</sup> de Fécour avec l'adresse de Madame de Ferval. Narrateur et mime inlassable, Jacob peint en se jouant d'admirables tableaux de genre et d'intérieurs et donne au moindre propos la saveur directe de la vie. Si bien qu'on l'attend avec curiosité aux grandes aventures, à ses exploits dans la maltôte et la finance, tandis qu'au réalisme encore à demi „pour rire” va succéder inévitablement un grand réalisme social, puisque l'essor des financiers domine toute l'histoire du siècle.

Mais c'est précisément le moment où Marivaux se décourage. Peut-être se sent-il gêné par le triomphe de son héros, autant que par le succès de son roman. Si son honnêteté ne paraissait guère froissée des bonnes fortunes de Jacob, le cœur semble lui manquer devant les biens de la fortune; son personnage se fait plus discret, mais surtout plus lointain dès qu'il l'a mis en posture de parvenir et il n'a pas voulu faire avec lui „le saut du fossé”<sup>14</sup>. Peut-être aussi sa délicatesse s'est-elle émue des éloges que des esprits peu délicats prodiguaient à sa nouvelle manière,

<sup>14</sup> *Le Chemin de la Fortune, ou le Saut du Fossé*: ces quatre scènes parues dans le „Cabinet du Philosophe” en 1734, définissent en forme d'allégorie la condition essentielle dans l'art de parvenir: il faut s'alléger du scrupule pour réussir „le saut du fossé” qui entoure le palais de la Fortune. Placé dans la même situation que Jacob au début du *Paysan parvenu*, le valet La Verduze refuse, comme lui „d'épouser en secondes nocés” et se trouve momentanément écarté de la compétition.

au moins autant que des réserves qui l'accueillaient jusque dans son entourage: M<sup>me</sup> de Ferval déplaisait à M<sup>me</sup> de Tencin, qui cultivait la vertu à retardement, mais dès juillet 1735 le chevalier de Mouhy lançait sur le marché une *Paysanne parvenue*, inaugurant ainsi l'exploitation d'une veine très équivoque, dont le premier inventeur préféra laisser à d'autres les bénéfices. On ne saurait trop le regretter, en imaginant ce qu'aurait pu être le *Paysan parvenu*, si son auteur avait mis plus de zèle à l'achever: sinon une *Education sentimentale* affectée d'un signe positif, le roman d'une époque et d'une société en mal de transformation, du moins un *Bel Ami* plus robuste et plus disert, dessiné sur le fond de cette épopée de l'Argent, que reprendront un siècle plus tard Balzac et Zola. Gêné par la tradition littéraire du roman „comique” autant que par le scrupule moral, Marivaux n'a pu même donner à la France l'équivalent du chef-d'oeuvre dont avec sa *Moll Flanders* Daniel de Foë venait de doter l'Angleterre. La *Vie de Marianne* dont la troisième partie allait paraître en novembre 1735, applaudie cette fois par Desfontaines, mais uniquement pour sa valeur de contraste avec le *Paysan parvenu*, ne pouvait se prêter à une entreprise d'un naturalisme aussi hardi.

Toutefois le ton de *Marianne* a changé depuis que Marivaux l'avait laissée, au milieu du roman de ses fiançailles. A mesure qu'on avance vers la conclusion de celles-ci les sentiments se font plus âpres, les réflexions moins spontanées, le style semble s'assombrir. La mélancolie gagne peu à peu sur le sourire, puis l'amertume sur la mélancolie dans les deux épisodes qui vont suivre: l'enlèvement de Marianne conté dans les 5<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> parties, l'infidélité de Valville dans les 7<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup>. Les illusions perdues sont mal compensées par une tendresse plus instante et plus verbeuse, un pathétique qui laisse pressentir celui de Marmontel ou de Greuze. Sous forme de donations contestées, de lettres de change refusées ou acceptées, la question d'argent se fait envahissante et ce sont des raisons d'intérêt assez sordides, combinées avec le préjugé nobiliaire et le faux honneur familial, qui provoquent un complot contre Marianne et sa séquestration au fond d'un couvent. Mais elle n'est rendue à Valville que pour le perdre, faire l'expérience de la coquetterie, de l'inconstance, de la duplicité, de la cruauté, presque de la haine. Valville ne s'intéressant décidément aux jeunes filles qu'accidentées et évanouies, lorsque M<sup>lle</sup> Varthon, compagne et amie de Marianne, satisfait à ces deux conditions, elle n'a guère de peine à le détourner de son premier amour. C'est alors un duel serré qui commence entre les deux rivales, à armes mouchetées sans doute, mais où tous les coups font mal. On comprend que malade et désolée, Marianne semble prête à accepter la main d'un „vieux officier”, loyal quinquagénaire, comme si elle admettait à ce moment qu'il n'existe de tendresse qu'en dehors de l'amour, comme de charité hors de la dévo-



tion. Le persiflage s'unit au désenchantement pour faire la satire de l'un et de l'autre. Marianne tâche de rester fidèle à l'enjouement de sa nature, mais on dirait que le ton de M<sup>lle</sup> de Tervire a déteint sur le sien avant même qu'elle lui cède la parole.

Le roman de la Religieuse, selon Marivaux, n'est donc pas si détaché de la *Vie de Marianne* ni surtout aussi étranger à son esprit que sa structure et les conditions de sa publication pourraient le laisser croire. „Ce ne sera pas une babillarde comme je l'ai été — dit Marianne de son amie — elle ira vite...” Pas si vite, puisqu'en dépit de la sobriété de son récit, la cruauté qu'ont manifestée le sort ou plutôt la société à son égard n'a pu être enfermée en trois livres et que le dernier laisse son destin en suspens. Chacun d'eux accumule en un épisode distinct le romanesque le plus noir. Le thème inlassablement relancé est que M<sup>lle</sup> de Tervire est encore plus malheureuse d'avoir conservé une famille que Marianne d'avoir perdu la sienne. Née d'un mariage contrarié et secret (comme on en trouve dans les *Aventures d'un homme de qualité* de Prévost et dans maint roman de l'époque), l'enfant touche le cœur de son grand-père (c'est l'occasion d'une scène charmante entre Greuze et Chardin), mais celui-ci meurt avant d'avoir pu modifier le testament qui déshéritait son fils. Réduit à la légitime et servant comme bas officier, le jeune M. de Tervire est tué à sa première campagne. Remariée à „un grand seigneur de la cour”, sa veuve abandonne pratiquement la petite fille âgée d'un an et demi à la vigilance de sa grand-mère, M<sup>me</sup> de Tresle. M<sup>lle</sup> de Tervire passe une enfance mélancolique, „enterrée [...] dans un coin de campagne”, puis, à la mort de M<sup>me</sup> de Tresle et alors qu'elle a tout juste douze ans, elle sera dépossédée et chassée par deux tantes qui la haïssent. Recueillie par un brave homme, M. Villot, ancien fermier de ses grand-parents, elle tombe sous la coupe d'une dévote, douillette et tortueuse, M<sup>me</sup> de Saint-Hermières, qui rachète ses péchés en recrutant des postulantes pour les couvents des environs. Pour échapper à la vie religieuse, M<sup>lle</sup> de Tervire n'hésiterait pas à épouser un vieux débauché, M. de Sercour, si une infâme machination, où un abbé scélérat joue le principal rôle ne venait lui interdire ce médiocre recours. Un coup de théâtre paraît alors la sauver: se croyant à l'article de la mort, M<sup>me</sup> de Sainte-Hermières, convertie comme naguère M. de Climal, révèle l'innocence de la jeune fille et une grand-tante, M<sup>me</sup> Dursan, qui se prend d'affection pour elle, lui assurera peut-être un peu de bonheur.

Hélas — le deuxième livre est encore plus désanchanté que le premier: commencé en histoire édifiante, il aboutit à l'opposé d'un conte moral, puisqu'il tend à suggérer que les bons sentiments sont toujours punis et un bienfait toujours perdu. Instruite par sa propre infortune et voulant payer de retour la bonté de sa tante, M<sup>lle</sup> de Tervire réussit à la récon-

cilier avec son fils et sa belle-fille qu'elle avait déshérités; mieux encore elle se sacrifie à l'avenir de leur famille, leur abandonne tous ses droits sur l'héritage. En récompense elle sera traitée par eux en intruse, verra briser le projet de mariage qui s'était esquissé entre elle et Dursan le fils et finalement, par dégoût plus encore que par dénuement, sera acculée de nouveau à la vie conventuelle dont elle ne voulait à aucun prix.

L'épisode le plus notable de la troisième et dernière partie du roman (la 11<sup>e</sup> et dernière de la *Vie de Marianne*) sera la rencontre que le hasard ménage entre M<sup>lle</sup> de Tervire et son oublieuse mère, cruellement châtiée de sa négligence par l'ingratitude du fils qu'elle avait eu de son second mariage et auquel elle s'était totalement dévouée. M<sup>lle</sup> de Tervire la retrouve réduite à l'hébétude et à la mendicité dans une misérable chambre d'auberge où cette épave est venue échouer, et c'est une paralytique dont, sans ressources elle-même, elle devra assumer la charge, lorsque son récit s'interrompt. L'auteur du *Père Goriot* le prendra d'un ton plus haut, grâce au *Roi Lear* et à Shakespeare, mais n'imaginera pas d'épisode plus désolé.

C'est donc au plus bas de son pessimisme que Marivaux prend congé du roman et cette constatation doit nous garder de l'affadir. Car il ne suffit pas de dire que l'histoire de M<sup>lle</sup> de Tervire se ramène à une variation purement littéraire sur le thème de l'innocence persécutée ou des malheurs de la vertu, dont les romans de Richardson allaient consacrer la vogue et ceux de M<sup>me</sup> Riccoboni exploiter le succès. On sent dans son insistance un véritable acharnement à prévenir contre sa bonne conscience une société trop portée à compenser ses vices par l'étalage d'une sensibilité de parade. Car c'est de la société maintenant, et non de la nature humaine, que Marivaux semble faire le procès. Commencée sur le ton d'un badinage spirituel, la *Vie de Marianne* se prolonge, sans avoir le coeur de se terminer sur un registre d'autant plus âpre et désenchanté, qu'il continue de refuser le tragique. Le roman passionnel, dont l'abbé Prévost avait donné les premiers chefs-d'oeuvre, reverse sur la Providence ou la Fatalité les infortunes qui s'accumulent sur la tête de ses héros. Ici, c'est la société qui est directement responsable de la férocité qu'elle couvre du voile des bienséances, de la famille ou de la religion. Gare aux êtres que paralyse leur faiblesse ou leur bonté! Sur tous ces points, l'apparente tranquillité de Marivaux blesse davantage que la véhémence de Diderot. Sans doute s'abstient-il des audaces de son successeur; mais il ignore encore davantage la maladroite générosité avec laquelle celui-ci s'efforcera de comprendre la vie religieuse de l'intérieur et, après tout, en sa dignité. Marivaux ne combat ni ne blasphème la religion, mais il l'ignore, ce qui est pire, en la tenant pour le masque principal de l'hypo-



crise sociale et comme le refuge où celle-ci accule ceux qu'elle tend à éliminer de la vie.

A cette montée conjointe de réalisme et de pessimisme il n'est pas défendu sans doute de chercher une autre motivation que purement littéraire. Mais il suffit de constater que dans son roman, comme d'ailleurs dans son théâtre, Marivaux semble avoir préparé la liquidation des formes dont il avait été l'inventeur. Ce faisant, il a aidé le roman français à se débarrasser des jeux momentanément épuisés du picaresque, après ceux de la préciosité, en leur substituant une peinture véridique des milieux et des conditions. Il a ouvert la voie aussi bien au naturalisme de la *Religieuse* qu'à la fantaisie réaliste qui éclatera dans maintes pages de *Neveu de Rameau* et de *Jacques le Fataliste*; après avoir préfiguré en son axiématique romanesque la dure clairvoyance de Laclos, il sera invoqué comme précurseur par ceux des romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle qui se réclameront de l'exacte vérité.

Mais il vaut mieux le considérer sous l'aspect où il reste inimitable, à cette heure de bonheur à laquelle, dans sa carrière et dans son génie, semble répondre l'invention de ses grands romans. En combinant la vision et l'analyse, la parole prise sur le vif et la réflexion la plus déliée, en faisant concourir à son art de romancier tous les plaisirs du dramaturge et tous les pouvoirs du moraliste, il a inventé quelques-unes des démarches les plus originales, des prestiges les plus séduisants du roman français. Autant et plus que dans son théâtre, il a su être dans son roman, le témoin le plus expressif d'une époque ambiguë et charmante, d'un monde où „le coeur et l'esprit“ faisaient encore bon ménage, mais où certains signes annonçaient leur inévitable dissociation. Et c'est de la sorte qu'il a le mieux réussi à s'exprimer.

Ces mérites sont assez grands pour qu'il soit inutile de les outrer. Marivaux a laissé à d'autres en son temps, à Prévost d'abord, puis à Rousseau, la gloire d'inventer le roman-somme, le roman-poème, le roman de la condition humaine, le roman-confession ou tragédie. Dans les limites mêmes qu'il s'était tracé, il n'a pas eu assez de constance ni d'élan, ni sans doute assez de hardiesse ni de pathétique humanité, pour être le très grand romancier qu'il aurait pu être. Plus qu'à Proust, et jusque dans l'opposition des deux registres où il excelle, il fait penser à Giraudoux. Comme dans le cas de Giraudoux, c'est au théâtre qu'il convient sans doute de demander les réussites les plus achevées de son art, pour la simple raison que le théâtre le forçait à achever, alors que son goût y répugnait: on sait avec quelle désinvolture il s'acquitte dans ses comédies de la nécessité de conclure, avec quelle grâce il expédie en quelques discrètes répliques ses dénouements. Rien ne le pressait dans ses romans. En son alerte nonchalance, c'est là qu'il a pu le mieux exprimer

les virtualités de sa nature, révéler les richesses d'un esprit autrement divers, les délicatesses d'un coeur autrement sensible qu'une définition toute conventionnelle de „marivaudage“ ne le laisserait supposer.

## ZAMYSL I STRUKTURA W POWIEŚCI MARIVAUX

### STRESZCZENIE <sup>1</sup>

Marivaux przygotował swoją powieścią, podobnie zresztą jak i swoim teatrem, likwidację tych form, których sam był twórcą. On to pomógł powieści francuskiej uwolnić się od już wówczas wyczerpanych chwytów powieści lotrzykowskiej (*le picaresque*), podobnie jak od chwytów zmanierowanej wykwintnej afektacji (*la préciosité*), zastępując je zgodnym z prawdą obrazem środowisk i warunków społecznych. Otworzył drogę zarówno naturalizmowi *La Religieuse*, jak i realistycznej fantazji skrzęcej się na niejednej karcie *Neveu de Rameau* i *Jacques le Fataliste*; wyprzedziwszy swoją powieściową aksjomatyką przenikliwą ostrość widzenia Laclos, był Marivaux ewokowany jako prekursor przez tych powieściopisarzy XIX wieku, którzy tworzyli w imię ścisłej prawdy.

Ale właściwiej będzie spojrzeć na niego w tym aspekcie, w którym wymyka się on naśladownictwu, w tej pomyślnej chwili, kiedy zarówno jego pisarstwu, jak i twórczym porywom szczególnie zdaje się odpowiadać pomysł jego wielkich powieści. Łącząc wizję z analizą, słowo schwyczone żywcem z niczym nie skrepowaną refleksją, jednocząc w sztuce powieściopisarskiej wszystkie możliwości dramaturga z wszystkimi potencjami moralisty, stał się wynalazcą szeregu najbardziej oryginalnych zabiegów i najbardziej urzekających chwytów powieści francuskiej. W swojej powieści, tyleż co w swoim teatrze, a może nawet jeszcze bardziej, umiał stać się świadkiem najwymowniejszym owej epoki zarówno dwoistej, jak i czarującej, owego świata, w którym „serce i rozum“ jeszcze zgodnie współżyły, ale w którym już pewne oznaki zwiastowały ich nieuchronny rozwód. I na tej to drodze zdołał jak najlepiej wyrazić siebie.

Zasługi te są dostatecznie wielkie, aby stała się niepotrzebna przesada w ich ocenie. Marivaux pozostawił innym swoim współczesnym, najpierw Prévostowi, potem Rousseau, chwałę wynalezienia powieści-sumy, powieści-poematu, powieści o ludzkim losie, powieści-wyznania i powieści-tragedii. W ramach, które sam sobie zakreślił, nie miał dostatecznej ani stałości i rozmachu, ani zapewne śmiałości i humanistycznego patosu, aby stać się tym bardzo wielkim powieściopisarzem, którym mógłby być zostać. Bardziej jeszcze niż o Prouście każe on myśleć — i to nawet w opozycji dwóch tonacji, w której celuje — o Giraudoux. Jak w wypadku Giraudoux, tak i tutaj, trzeba szukać w teatrze źródła najbardziej doskona-

<sup>1</sup> Zamieszczone poniżej wywody autora są nie tyle streszczeniem jego rozprawy, ile rzutem oka na stosunek Marivaux do twórców późniejszych, do czego dostarczyły przesłanki rozważania dotyczące takich problemów, jak związek pomiędzy strukturą „powieści otwartej“ u Marivaux a strukturą pamiętników, jak sposoby przekazywania uczuć, załamujących się w komentarzu, czasem nasyconym ironią, jak kompozycja nawarstwień refleksji, prowadząca do „architektoniki luster“, jak funkcja werydycznego realizmu, wahająca się pomiędzy żartobliwością a służbą prawdzie (Od Redakcji).



łych osiągnąć jego sztuki, a to z tej prostej przyczyny, że teatr zmuszał go do zakończeń, podczas gdy jego własny smak i popęd twórczy temu się przeciwstawiały: wiadomo, z jaką swobodą poddaje się konieczności zakończenia, z jakim wdziękiem dokonuje za pomocą kilku dyskretnych replik rozwiązania akcji. W tym kierunku nic go nie nagliło w powieściach. I właśnie w owym geście pewnej niedbałości mogły najpełniej wyrazić się wszystkie potencjalne siły jego własnej natury, ujawnić się wszystkie bogactwa umysłu bardziej wszechstronnego i wszystkie subtelności serca bardziej wrażliwego, niż można by to przypuścić na mocy czysto konwencjonalnego określenia: *marivaudage*.

Przełożyła *Stefania Skwarczyńska*





WITOLD OSTROWSKI  
Łódź

## IMAGINARY HISTORY

There is a minor and rare kind of fiction, which has not been, I believe, properly isolated and described as a literary genre in its own right. It deserves some attention because of its unique character and because of its being closely associated with at least one prominent writer known all over the world. The recognition of its existence may therefore affect the appreciation of some important books.

H. G. Wells, the writer in question, has called it anticipatory history<sup>1</sup>. The more convenient name is imaginary history since this will fit all the specimens of the genre and not only those which anticipate the history of the future.

The imaginary history is a kind of fiction whose form and method of presentation belong to historiography, but whose contents are a figment of the imagination. Being fiction, it serves the general purposes of other kinds of fiction and in this it mostly resembles the novel. But it differs from the novel, even from a novel like *Nostromo*, *The Prisoner of Zenda*, or *Queen Sheba's Ring*, in which, nevertheless, the action takes place in an imaginary country with an imaginary history. Unlike this type of the novel it subordinates the interest in the individual to the interest in the communal so strictly that its story is not of a few people, but of a nation or of the whole of mankind. Consequently, if there are any characters in it, they become mere sketches, their appearance in the story being only momentary and their individual lives shown only so far as they become public and influence the lives of masses<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> See *The Shape of Things To Come*, Introduction.

<sup>2</sup> Cf. the following passages:

"Little by little the great brain probed the material universe and the universe of mentality. He mastered the principles of biological evolution, and constructed for his own delight a detailed history of life on earth. He learned, by marvellous archaeological technique, the story of all the earlier human peoples, and of the Martian episode, matters which had remained hidden from the Third Men. He discovered the principles of relativity and the quantum theory, the nature of the atom as a complex system of wave trains. He measured the cosmos; and with his

This is, as I have said, due to a shift in the interest of the author. In the novel he is usually interested in following the developments of a few human lives. Even in a novel with such vast social and historical horizons as *Nostromo* or *War and Peace* the horizons make only a monumental background to the experience of fully characterized individuals. In the imaginary history historical process itself is the principal thing the author is interested in<sup>3</sup>.

delicate instruments he counted the planetary systems in many of the remote universes" (O. Stapledon, *Last and First Men*, 1938, p. 185).

"Newton was born at Woolsthorpe in Lincolnshire, on Christmas-day in the memorable year which saw the outbreak of the Civil War. In the year of the Restoration he entered Cambridge, where the teaching of Isaac Barrow quickened his genius for mathematics, and where the method of Descartes had superseded the older modes of study. From the close of his Cambridge career his life became a series of great physical discoveries. At twenty-three he facilitated the calculation of planetary movements by his theory of Fluxions. The optical discoveries to which he was led by his experiments with the prism and which he partly disclosed in the lectures which he delivered as Mathematical Professor at Cambridge, were embodied in the theory of light, which he laid before the Royal Society on becoming a Fellow of it" (J. R. Green, *A Short History of the English People*, 1888, p. 611).

"She seems to have given herself to him without hesitation or qualification or concealment ... But there was a third principal in this primitive drama, the wife of Essenden, a woman of great energy, great possessiveness and obtrusive helpfulness. It had been her vanity to »inspire« Essenden. And in the cast of the drama was Ryan, loudly resentful at Essenden »stealing« his »air girl«, and Hooper Hamilton, inexplicably malignant. We are left to guess at the incidents and details of the drama, which was after all a very commonplace drama, only that it was magnified to the scale of the world stage. It culminated in Jean Essenden bringing a charge before the World Council against her husband of being concerned in a reactionary plot against the Modern State" (H. G. Wells, *The Shape of Things To Come*, 1935, p. 264).

"Though Caroline was in a sense the »heroine«, her low vulgarity was in itself an argument for republicans and levellers. As the Queen's trial dragged its foul length along week after week, an utter contempt for their rulers, Royal and other, sank deep into men's hearts, and prepared the way for change. Whether Caroline was guilty or not no man can with certainty say. On the other hand, it is certain that her marriage had been a legalised bigamy, since her husband had previously been married in secret to Mrs. Fitzherbert, who was still alive. It is also certain that George had cast off Caroline almost at once, before he had any ground against her, and that he had lived and was still living in open relations with a number of other women... The national instinct for fair play was too much the loyalty of many Tories who had supported the Government..." (G. M. Trevelyan, *British History in the 19th Century*, 1945, p. 192).

<sup>3</sup> Cf. typical passages describing a change limited to one field of human activity:

"London, under the Visible Smoke Law, by which any production of visible smoke with or without excuse was punishable by a fine, had already ceased to be the sombre smoke-darkened city of the Victorian time; it had been and indeed was



There is, still, another difference between the imaginary history and the novel. Assuming as it does the narrative forms belonging to historiography, the imaginary history must be essentially prosaic and "scientific" in style. It must avoid what is called the magic of description, the "atmosphere", the poetic, the picturesque, the metaphorical, and the marvellous. This distinguishes it from the amusing tales of fantastic kingdoms, like *The Rose and The Ring* by W. M. Thackeray. It must, of necessity, be sober, plain, almost flat in style. If it achieves or ever tries to achieve the sublimity of poetry, it does so because of its impressive conception of the process of history, and not because it can enhance it through the usual and legitimate tricks of style.

Another stylistic feature of the imaginary history is its avoidance of dialogues. These are reduced to short exchanges of words of the type found in J. R. Green's *A Short History of the English People*, less frequently in Trevelyan<sup>4</sup>.

constantly rebuilt, and its main streets were already beginning to take on those characteristic that distinguished them throughout the latter half of the twentieth century. The insanitary horse and the plebeian bicycle had been banished from the roadway, which was now of a resilient glass-like surface, spotlessly clean; and the foot passenger was restricted to a narrow vestige of the ancient footpath on either side of the track and forbidden at the risk of a fine, if he survived, to cross the roadway" (H. G. Wells, *The World Set Free*, 1914, p. 69).

„The new London County Council, to the chagrin of some who had had a hand in creating it, at once became the representative and agent of millions of Londoners who aspired after better conditions of daily life. The popularity and energy of John Burns of Battersea gave him success as the first apostle of a London patriotism distinct from pride in the old »City«, while the intellectual leadership of the Fabian publicists, and the organisation of the »Progressive« party formed *ad hoc*, helped London to take her place beside the foremost cities of the Empire in municipal progress, while she remained Conservative in Imperial politics" (G. M. Trevelyan, *British History in the 19<sup>th</sup> Century*, 1945, p. 401).

"All the continents were urbanized, not of course in the manner of the congested industrial cities of an earlier age, but none the less urbanized. Industry and agriculture interpenetrated everywhere. This was possible partly through the great development of aerial communication, partly through a no less remarkable improvement of architecture. Great advances in artificial materials had enabled the erection of buildings in the form of slender pylons which, rising often to a height of three miles, or even more, and founded a quarter of a mile beneath the ground, might yet occupy a ground plan of less than half a mile across" (O. Stapledon, *Last and First Men*, 1938, p. 69).

<sup>4</sup> Cf. the following accounts of conversations:

"We can put the talk of the Dearborn director side by side with that of the European aviator reported by Titus Cebbett. There is the same realization of the final death of the old order. »All that king business and congress business is as dead as mutton«, said the Dearborn director. »And the banking business is deader«. »And what is coming?«, asked the visitor. »That«, said the director, and pointed to

The imaginary history is an essentially modern creation in that its proper interest lies in the process of history and not in the fictitious incidents it relates. It is an indirect or direct commentary on history in general. This explains why we repeatedly find in it passages like this:

"The history of mankind is the history of the attainment of external power. Man is the tool-using, fire-making animal. From the outset of his terrestrial career we find him supplementing the natural strength and bodily weapons of a beast by the heat of burning and the rough implement of stone. So he passed beyond the ape. From that he expands. Presently he added to himself the power of the horse and the ox, he borrowed the carrying strength of water and the driving force of the wind, he quickened his fire by blowing, and his simple tools, pointed first with copper and then with iron, increased and varied and became more elaborate and efficient. He sheltered his heat in houses and made his way easier by paths and roads. He complicated his social relationships and increased his efficiency by the division of labour. He began to store up knowledge" (*The World Set Free, Prelude*).

Or this:

a mounting aeroplane inaudible in the blue" (H. G. Wells, *The Shape of Things To Come*, 1935, p. 192).

"»Boats are proceeding up the river (from Hull) heavily laden with voters«, says a letter in 1807, »and hundreds are proceeding on foot. Another large body, chiefly of the middle class, from Wensley Dale, was met on their road by one of the Committee. — For what parties, gentlemen, do you come? — Wilberforce, to a man — was the leader's reply«" (G. M. Trevelyan, *British History in the 19<sup>th</sup> Century*. 1945, p. 54).

"The Chinese scientist turned his eyes on the President. There was a general cry of — »Stop them«. Only the Frenchman protested. The representative of the United States raised his voice and said, »"They are my people, I have friends up there in the sky. My own boy is probably there. But they're mad. They want to do something hideous. They're in the lynching mood. Stop them«. The Mongol still gazed at the President, who nodded. The Frenchman broke down in senile tears. Then the young man, leaning upon the window sill, took careful aim at each black dot in turn. One by one, each became a blinding star, then vanished" (O. Stapledon, *Last and First Men*, 1938, p. 41).

"»I am come to know if any of these persons that were accused are here«. There was a dead silence, only broken by his reiterated »I must have them where-soever I find them«. He again paused, but the stillness was unbroken. Then he called out, »Is Mr. Pym here?«. There was no answer; and Charles, turning to the Speaker, asked him whether the five members were there. Lenthall fell on his knees; »I have neither eyes to see« he replied »nor tongue to speak in this place, but as this House is pleased to direct me«. »Well, well«, Charles angrily retorted — »'tis no matter. I think my eyes are as good as another's!«. There was another long pause, while he looked carefully over the ranks of members. »I see«, he said at last »all the birds are flown«". (J. R. Green, *A Short History of the English People*, 1888, p. 545).



"Long before the human spirit awoke to clear cognizance of the world and itself, it sometimes stirred in its sleep, opened bewildered eyes, and slept again. One of these moments of precocious experience embraces the whole struggle of the First Man from savagery toward civilization. Within that moment, you stand almost in the very instant when the species attains its zenith. Scarcely at all beyond your own day is this early culture to be seen progressing, and already in your time the mentality of the race shows signs of decline"<sup>5</sup> (*Last and First Men*: Chapter I).

Thus the imaginary history differs from the antique and mediaeval fictitious histories of mythical and legendary character. The authors of these either believed them to be true or tried to pass them off as such. But a modern author of an imaginary history does neither. His attitude towards his story is different from the attitude of the naive chronicler of a *Brut*. His attitude towards his reader is not the same as Geoffrey of Monmouth's if we assume that the author of *Historia Regum Britanniae* knew he was passing off romantic fiction as history. The modern author's intention is not to make the reader believe that the imaginary history is actually true. The intention is to make the reader believe that the process of history, as shown in the imaginary history, is or at least may be essentially true.

"This is the work of fiction. — says the author of an anticipatory history. — I have tried to invent a story which may seem a possible, or at least not wholly impossible, account of the future of man; and I have tried to make that story relevant to the change that is taking place to-day in man's outlook"<sup>6</sup>.

As I have said, there are few imaginary histories. A history of the genre to date would not take much place. Naturally, we can find adumbrations of the imaginary history in some utopias. In More's *Utopia* and in *The New Atlantic* we are shown a few glimpses of the history

<sup>5</sup> Cf. the following passage from Trevelyan's *British History in the Nineteenth Century and After*: "During the last hundred and fifty years, the rate of progress in man's command over nature has been ten times as fast as in the period between Caesar and Napoleon, a hundred times as fast as in the slow prehistoric ages. Tens of thousands of years divided man's first use of fire from his first application of it to iron. Even in the civilised era, when literature, science and philosophy were given us by Greece, the art of writing preceded the printing-press by tens of centuries. In those days each great invention was granted a lease of many ages in which to foster its own characteristic civilisation, before it was submerged by the next. But in our day, inventions, each implying a revolution in the habits of man, follow each other thick as the falling leaves. Modern history, beginning from the England of 1780, is a series of dissolving views. In each generation a new economic life half obliterates a predecessor little older than itself" (*op. cit.*, Introduction).

<sup>6</sup> O. Stapledon, *Last and First Men*, Preface.

of the imaginary Atlantic and Pacific communities. James Harrington's *Oceana* (1656) is in its general outline, though not in all its parts, an imaginary history of England. Its author starts with the real constitutional history of his country in which people and places appear under Greek or Latin names (Elizabeth I as Parthenia, Cromwell as Olphaus Megaletor, Westminster as Hiera, Hampton Court as Convallium). The history becomes imaginary and anticipatory when he passes to the description of the events he longed for: Cromwell's voluntary abdication after the adoption of a new, democratic, form of government, his election as a honorary Protector of the Commonwealth for life and his death (at the age of 116). The improvement in welfare created by the new constitution, the resulting abolition of taxes, the limitation of state-owned property, and an increase in *Oceana's* population are described in the concluding pages of the book.

Harrington's treatment of his subject shows all the features of the imaginary history as described above. Some of these features almost certainly are to be found in literary attempts at anticipating the future like *L'an 2440* by Louis Sebastien Mercier, published in France in 1770 and in England in 1802.

The nineteenth century produced several histories of the future<sup>7</sup>, in the form of either utopian or futuristic fiction. The utopias especially were liable to show a natural tendency to the historiographic method of description. Like the imaginary history, they presented panoramic pictures of societies, their institutions, and development.

The man who eventually produced a fully recognisable imaginary history was H. G. Wells. In his *Experiment in Autobiography* he says: "I began a book *Anticipations* which can be considered as the keystone to the main arch of my work. The arch rises naturally from my first

<sup>7</sup> I lack some of the necessary first-hand information, but England and France seem to have been especially productive in this sphere. I. F. Clarke in his article on *The Nineteenth Century Utopia* in "The Quarterly Review" of January, 1958, has given several titles of books which seem to be stories of the future (cf. *Oxford in 1888* publ. 1838; *The Air Battle*, 1859; *The Annals of the Twenty-Ninth Century*, 1874; *Three Hundred Years Hence*, 1881). This type of fiction, however, might be found in other countries. Of the Polish writers of the early half of the nineteenth century Julian Ursyn Niemcewicz may be mentioned as the author of *The Year 3333, or an Unheard-of Dream*, an anti-Jewish satire written in 1820 and published in 1858, 1911, and 1913. The poet Adam Mickiewicz wrote (in French) some fragments of *A History of the Future* in the years 1829—1833, published after his death by his son Władysław Mickiewicz in *Mélanges posthumes*. Bolesław Prus (1845—1912) has left two short stories — *War and Peace* and *Revenge*, each of which contains an imaginary history, the latter being that of a Polish colony in Africa in 2008.



creative imaginations *The Man of the Year Million* ... (1887) ... and it leads on by a logical development to *The Shape of Things To Come* (1933)...<sup>8</sup>

Wells believed it is possible to foresee the future. He formulated this idea in his lecture in the Royal Institution in January 1902. He called the lecture *The Discovery of the Future. Anticipations of the Reaction of Mechanical and Scientific Progress upon Human Life and Thought*, dating from 1901, gives even in its title an idea of the problems that attracted his attention. Both the lecture and the book cast off the novelistic form of Wells's exploration of the future used in *Time Machine* (1895) and in *When the Sleeper Wakes* (1899). Wells wished nothing to stand between him and the subject of his speculation. If he used the fictional form earlier or later it was for the purpose of discussing his ideas with the general public in the most acceptable form<sup>9</sup>.

In a *Modern Utopia* (1905) he was — artistically unsatisfactorily — wavering between a direct discussion of the future and story-telling. While philosophically he admitted the importance of both the general and the individual aspects of human life, he found that the historian's treatment of life was incompatible with that of the novelist's. "In that incongruity between great and individual — he writes — inheres the incompatibility I could not resolve, and which, therefore, I have had to present in this conflicting form<sup>10</sup>".

*The War in the Air* (1908), a story anticipating the German attempts to gain military control of the world, is another compromise in which, however, the novelistic form has been reduced to the bare minimum.

The next book, which appeared in 1914, belongs to a new kind of fiction. It is *The World Set Free, a story of mankind*, foretelling the invention of an atomic bomb and the resulting establishment of world peace and general welfare. The book, "a futuristic story", as Wells called it in his *Autobiography*, is an almost complete specimen of the imaginary anticipatory history with a few remnants of the novelistic handling of its action.

<sup>8</sup> H. G. Wells, *Experiment in Autobiography*, 1934, vol. II, p. 649.

<sup>9</sup> Cf. what he wrote in his essay on the modern novel in *An Englishman Looks at the World*, 1914: "I consider the novel an important and necessary thing indeed in that complicated system of uneasy adjustments and readjustments which is modern civilization. I make very high and wide claims of it. In many directions I do not think we can get along without it. ... it is to be the social mediator, the vehicle of understanding, the instrument of self-examination, the parade of morals and the exchange of manners, the factory of customs, the criticism of laws and institutions and of social dogmas and ideas".

<sup>10</sup> *A Modern Utopia*, 1908, p. 186. Cf. also his own words in the *Experiment in Autobiography*, vol. II, p. 659: „*A Modern Utopia* goes half way towards the fantastic story for its form, in a fresh attack upon the problem of bringing the New Republic into existence“.

The writing of that book taught Wells how to write history. In 1920 he published *The Outline of History* and in 1922 — *A Short History of the World*. The two books show that he realized that thinking in the terms of history is essential for any attempt at planning the life of human society.

He returned to the newly developed genre when he wrote *The Shape of Things To Come* published in 1933. "It is... — let me quote the author's words in the Introduction — a Short History of the World for about the next century and a half... It is a Short History of the Future"<sup>11</sup>. In the following few sentences H. G. Wells also uses the term "anticipatory history".

Any doubts as to Wells's full awareness of the fact that he was creating a new literary genre, which the reader of *The World Set Free* might still entertain, must be dispelled by a reading of *The Shape of Things To Come*. It is not only that Wells felt forced to find a special name for this kind of fiction, but all the traces of the novelistic composition or style visible in one or two places in *The World Set Free* are entirely absent from the later book. Fictitious authorities are quoted throughout the text, side by side with living writers. There are practically no dialogues. The general impression is that of a perhaps less balanced and more colloquial Trevelyan intent on didactic purposes.

Wells's aim in writing the book was to show how "the Ultimate Revolution" (mentioned in the subtitle) might be achieved in the twenty first century. That is to say, he was interested in the possible process by which his dream of a flourishing World State might be built out of the facts and forces known to him in the early thirties of the twentieth century. It is enough to read the chapters describing the period 1940—1960 to realize Wells's success and failure in anticipating the future. It is true that his Second World War breaks out between Poland and Germany over Gdańsk in 1940, but its description shows how strangely Wells overrated the military strength of Poland and underrated that of Germany, how he failed to recognize the importance of air power and heavy tanks as decisive factors in modern warfare, how blind he was to the real sense of Nazism and fascism. In this he did not differ from many people of sense and good will. But his picture of the Europe of 1960 shows a greater flaw. It shows how far Wells was from a realistic assessment of the strength of capitalism, communism, nationalism, and the national state.

One of the surprising features of *The Shape of Things To Come* is its tendency to assume the aesthetic principle as the rule of life and "geogonic" planning. "The clue to life" is Proportion — an equilibrium be-

---

<sup>11</sup> H. G. Wells, *The Shape of Things To Come*, 1935, p. 12.



tween the individual and the species, Man and the State, service and assertion. "But how can proportion be determined except aesthetically?"<sup>12</sup> It would be interesting to know whether Wells read another imaginary history which preceded his own by three years.

The book was *Last and First Men* by Olaf Stapledon. Its subtitle is *A Story of the Near and Far Future*. Published in 1930, it was seven times reprinted before 1939. Though written by a philosopher it has certainly provided the writers of science fiction with an undrying source of extraordinary suggestions. Let it suffice to say that Stapledon described nuclear bombs, a chain-reaction ending in complete destruction of the earth's surface, plastic biology including the creation of Big Brains controlling mankind, invasions from Mars by cloudlike thinking jelly, man's migrations to Venus and Neptune, psychic exploration of the past, the development of several sexes and of a group superconsciousness.

These extraordinary ideas are acceptable to the reader only owing to the immense length of time provided for future developments. Stapledon's imagination is exceptionally time-conscious and his time scale exceeds any found in fiction. In fact, he has drawn five successive time scales on which to pin mankind's past, present, and future. Each of them is one hundred times larger than the preceding one and the trick reduces long periods into insignificant moments. Thus Time Scale 1 opens with the birth of Christ, fixes year 2000 as "Today" and closes with the year 4000. Time Scale 2 begins with Heidelberg Man of 200 000 years ago. Then Egyptian pyramids, Jesus Christ and the "fall of the First World State" become "Today". Time Scale 5 carries us 10 000 000 000 000 years back. Consequently, "Today" embraces such events as "the formation of planets" and "the end of Man".

Stapledon's story of mankind proceeds at this increasing rate. Indeed his purpose is "to attempt to see the human race in its cosmic setting and to mould our hearts to entertain new values"<sup>13</sup>.

"The new values" are aesthetic. The author does not accept the idea (common to the Mazdaic, Hebrew-Christian, and Marxist thought) of history as an essentially moral process of striving, ultimately successful, toward justice and happiness. His conviction that sooner or later mankind must die, combined with the absence of God or of any human bias in his universe that might enable Man to attain some form of lasting happiness, makes the life of his mankind, as a species, morally meaningless. "Great are the stars, and man is of no account to them. But man is a fair spirit, whom a star conceived and a star kills. He is greater than those bright

<sup>12</sup> H. G. Wells, *The Shape of Things To Come*, 1935, p. 289—291.

<sup>13</sup> Cf. his *Preface*.

blind companies. For though in them there is incalculable potentiality, in him there is achievement, small, but actual. Too soon, seemingly, he comes to his end. But when he is done he will not be nothing, not as though he had never been; for he is eternally a beauty in the eternal form of things <sup>14</sup>.

Pursuing this way of reasoning the author further asks himself whether "the beauty of the Whole" is "really enhanced by our agony". His conclusion is that at least "Man himself... is music, a brave theme that makes music also of its vast accomplishment, its matrix of storms and stars. Man himself in his degree is eternally a beauty in the eternal form of things <sup>15</sup>".

Stapledon was hoping that "a very earnest movement for peace and international unity" might triumph, but "gladly recognizing that in our time there are strong seeds of hope as well as of despair", he has „imagined for aesthetic purposes that our race will destroy itself" and he has invited the reader to "find room ... for the thought that the whole enterprise of our race may be after all but a minor and unsuccessful episode in a vaster drama, which also perhaps may be tragic <sup>16</sup>".

This attitude is only consistent with his vision of mankind's history as of something that ends after a series of failures and partial successes. Like a Greek tragedy, his history is a drama of unavoidable disaster, satisfying only in the aesthetic sense.

The style of *Last and First Men* has been modelled in every respect on the style of a scientific history. The book is as complete an example of the imaginary history as *The Stape of Things To Come*.

An interesting variety of the genre is to be found in *I'île des Pingouins* (1908). It is, perhaps, significant of the period and of the author's concern with the future that Anatole France wrote that book about the same time as Wells was finding his way to an imaginary history.

The book differs from Wells's and Stapledon's histories. It is not only a history of the future, but also an imaginary history of the past. Its author was quite conscious of writing a new kind of fiction. "I am writing a history of the Penguins" he says in the *Preface*. If the history differs in style from others of this kind, that has resulted from the fact that it is a satire. It burlesques the history of France and, at the same time, parodies historians and historiography of different periods. The prehistory of the Penguins has been modelled by Anatole France on some fantastic lives of Celtic saints. The parts describing the ancient and me-

<sup>14</sup> O. Stapledon, *Last and First Men*, 1938, p. 287.

<sup>15</sup> O. Stapledon, *Last and First Men*, 1938, p. 288.

<sup>16</sup> O. Stapledon, *Last and First Men*, 1938, Preface.

diaeval periods travesty old chronicles and legends. Only when the author comes to modern and future history does he adopt the style of the modern historian. But, being a satirical chronicler of manners rather than of events marking new developments, he frequently moves into the style of a novel. Book Seven especially shows all the characteristics of a novel of society. Thus even the several parts of the book differ in style.

In spite of all his interest in things petty and scandalous and therefore personal, A. France, like Wells, is concerned with the process of history in general. He is aware of some problems created by urbanization, imperialistic capitalism, the poverty of the working class, the discovery of new sources of dangerously powerful energy. But his pessimism permits him to accept the fatalistic Greek idea of ever-recurring cycles of history, the idea also popular in India. This sort of fatalism may become a source of despair and contempt for history. No wonder that in *L'île des Pingouins* it goes hand in hand with satire. And the satirical element has, of necessity, influenced the style which otherwise might have been more like that of a historian's dissertation.

Probably there are not many more examples of the genre under discussion in the literatures of Europe and other continents. But these which have been described here are sufficiently different from the novel to warn the reader that he should avoid taking either genre for the other. The difference becomes the greater when we compare the imaginary history with the historical novel. They are, in fact, antipodal. The imaginary history presents a series of fictitious events usually set in the future, affecting the life of a race and described as a large-size process. The historical novel describes events essentially included in the real history of the past, influencing people's lives in a way exemplified in a few individuals. In the first instance the view is macroscopic, in the second, by contrast, microscopic.

The examples of the genre here discussed seem to suggest that behind the writing of most of the imaginary histories there are two psychological facts: an anxiety for the future of mankind and a desire to shape or at least to foresee coming developments. These, in turn, seem to be conditioned by the quick change in every field of human activity and by the general political instability, combined with a conviction that man has at last discovered the laws governing the process of history. So it is only natural, that the creators of the genre should belong to the twentieth century — an age of flourishing science and great technical development, of wars and revolutions, and of human attempts to plan the future. Those who, like Harrington, came close to the creation of the imaginary history in other ages, lived in situations politically and mentally similar.

To all that has been said here, a few words about the artistic poten-



tialities of the imaginary history may be added. As one of the vital features of this kind of fiction is the method of presentation used in the standard historical works, its aesthetic values lie mainly in the intellectually satisfying handling of the forces working in history and in the ordering of their interplay in such a way as to produce an impression, if not of the truth, at least of the plausibility of the author's main conception of the historical process. A grand epic conception of history, a gradual and masterly piling up of events, not only interesting in themselves, but also impressive and sublime in their cumulative effect may contribute to the aesthetic satisfaction. And, conversely, any failure in the sound, realistic vision of history gives an impression of a disappointing naivety, especially when the reader can check up the predictions concerning his own times with his experience of them.

Thus, we admire Wells's forecast, as early as 1914, of an atomic bomb, because it was a result of a sound assessment of the possibilities of science. But we are left deeply disappointed with the way the rule of peace has been established in his book because we do know that no single international conference can build up a World State. Wells himself knew better than that when he was writing *The Shape of Things To Come*. But, as I have pointed out, in some of its important parts even this book strikes the reader as naive and unsatisfactory. This is due to Wells's lack of a really deep understanding of the nature of political forces of his times. On the other hand, the reader feels that he faces something great when, towards the end of the book, the author gives a glimpse of the mankind of the future as "one single organism" united in itself and entering a stage in which "the confluence of wills supersedes individual motives and loses its present factors of artificiality" so that "the history of life will pass into a new phase, a phase with a common consciousness and a common will" in Man<sup>17</sup>.

The demands of extreme asceticism as regards the style, of intellectual force, and of an epic greatness are so exacting that they do not seem to promise either numerous authors or many outstanding achievements in writing imaginary histories.

#### FIKCYJNA HISTORIA

#### STRESZCZENIE

Istnieje rzadki gatunek beletrystyki, dotąd nie wydzielony i nie opisany jako swoisty gatunek literacki. Zasługuje on na uwagę ze względu na specyficzny swój charakter i związek z jednym przynajmniej pisarzem o światowej sławie. Uznanie więc jego istnienia może wpłynąć na ocenę pewnych ważnych książek.

<sup>17</sup> H. G. Wells, *The Shape of Things To Come*, 1935, p. 332.

H. G. Wells, o którego tu chodzi, nazwał go *anticipatory history* — historią uprzednią lub historią przewidywaną. Wygodniejszą nazwą jest historia fikcyjna (*imaginary history*), ponieważ odpowiada ona wszystkim okazom tego gatunku, a nie tylko tym, które przewidują historię przyszłości.

Fikcyjna historia jest utworem literackim, którego forma i sposób przedstawienia treści należą do historiografii, chociaż treść jest tworem wyobraźni. Różni się ona od powieści (nawet takiej, której akcja rozgrywa się w fikcyjnym kraju z wymyśloną historią) tym, że podporządkowuje zainteresowanie jednostkami zainteresowaniu sprawami zbiorowości tak dalece, iż nie jest już historią kilku czy kilkunastu osób, lecz całego narodu lub całej ludzkości. Dlatego też jednostki są w niej tylko naskizowane i pojawiają się tylko chwilowo, o tyle tylko, o ile wpływają na sprawy publiczne.

W fikcyjnej historii zainteresowanie autora skupia się przede wszystkim na samym procesie dziejowym.

Przejmując formy narracyjne od historiografii, fikcyjna historia musi być zasadniczo prozaiczna i „naukowa” pod względem stylu. Musi unikać tego, co nazywamy czarem opisu, atmosferą, poetycznością, malowniczością, metaforą i baśniością. Musi być z konieczności trzeźwa, nieozdobna, niemal pospolita w stylu. Jeśli osiąga lub próbuje osiągnąć poetycką wzniosłość, to tylko przez wywierającą silne wrażenie koncepcję procesu dziejowego, a nie dlatego, żeby mogła posługiwać się zwykłymi środkami stylistycznymi.

Fikcyjna historia unika dialogów. Sprowadzają się one do krótkiej wymiany słów spotykanej u historyków (por. J. R. Green, G. M. Trevelyan).

Fikcyjna historia jest tworem nowoczesnym o tyle, że wyraża zainteresowanie procesem historii, a nie samymi fikcyjnymi wydarzeniami, o których opowiada. Jest ona wprost lub pośrednio komentarzem na temat historii w ogóle. Tym tłumaczy się częste występowanie w niej rozważań o ewolucji człowieka, o postępie cywilizacji itp. Tym właśnie różni się ona od starożytnych i średniowiecznych fikcyjnych historii o charakterze mitów albo legend. Autorzy ich albo wierzyli w ich prawdziwość, albo starali się je podać za prawdę. Nowoczesny autor fikcyjnej historii różni się od naiwnego kronikarza lub świadomego fałszerza historii. Nie zamierza on wmawiać w czytelnika, że jego fikcyjna historia jest faktycznie prawdziwa. Chce, aby czytelnik uwierzył, że proces dziejowy ukazany w jego historii jest lub przynajmniej może być zasadniczo prawdziwy.

Oto jak określa swój stosunek do dzieła Olaf Stapledon, jeden z autorów historii przyszłości: „Jest to utwór literacki. Próbowałem wymyślić historię, która może wydawać się możliwym, a przynajmniej nie niemożliwym opisem przyszłości człowieka; usiłowałem też związać historię tę ze zmianą, która zachodzi dziś w poglądach i perspektywach człowieka”.

Fikcyjnych historii jest niewiele. Dotychczasowa historia tego gatunku byłaby krótka. Zapowiedzi fikcyjnej historii spotykamy w utopiach literackich w formie fragmentów dziejów fikcyjnych społeczeństw (np. w *Utopii* More’a i *Nowej Atlantydzie* F. Bacona). Utopijna *Oceana* (1656) Jamesa Harringtona jest w ogólnym zarysie, choć nie we wszystkich częściach, fikcyjną historią Anglii. Opisuje m. in. dobrowolną abdykację Cromwella po wprowadzeniu demokratycznej formy rządu, jego śmierć w wieku lat 116 oraz zniesienie podatków i wzrost ludności Rzeczypospolitej Oceańskiej, wynikające z ogólnego dobrobytu — skutku nowego ustroju.

Mimo braku informacji z pierwszej ręki, należy przypuszczać, że pewne cechy fikcyjnej historii posiada *L’An 2440* Louis Sebestien Merciera wydany we Francji w 1770, a w Anglii w 1802. F. Clarke w artykule *Utopia dziewiętnastego wieku*

w *The Quarterly Review* ze stycznia 1958 podaje szereg tytułów książek angielskich, które wyglądają — przynajmniej jeśli chodzi o treść — na historie przyszłości. O tym, że tego rodzaju literatura mogła powstać również w innych krajach, świadczą *Rok 3333, czyli sen niestychany* J. U. Niemcewicz, fragmenty *Historii przyszłości* A. Mickiewicza i dwie nowelki B. Prusa — *Wojna i pokój* oraz *Zemsta* — z których każda zawiera fikcyjną historię (*Zemsta* — o polskiej kolonii w Afryce w r. 2008).

Człowiekiem, który ostatecznie wytworzył w pełni rozpoznawalną, jako odrębny gatunek beletrystyki, fikcyjną historię, był H. G. Wells. Mówi on w swej *Autobiografii*: „Zacząłem książkę *Anticipations (Wizje przyszłości)*, którą można uznać za kamień kluczowy głównej arkady mojego dzieła. Łuk jej wznosi się w naturalny sposób od moich pierwszych twórczych fantazji pt. *Człowiek z roku milionowego* (1887) ... i wiedzie przez logiczny rozwój do książki *The Shape of Things To Come (Kształt rzeczy przyszłych, 1933)*...”

Wells wierzył w możliwość przewidywania przyszłości. Przewidywania swe wypowiadał albo w odczytach, albo w powieściach. W *Nowoczesnej utopii* (1905) starał się — bez powodzenia — połączyć sposób patrzenia na historię historyka i powieściopisarza. „W tej niezgodności między wielkim a jednostkowym tkwi niemożność pogodzenia, której nie umiałem rozwiązać i którą dlatego musiałem przedstawić w tej skłóconej formie”.

Wydana w 1914 książka *Świat wyzwolony, historia ludzkości*, przepowiadająca bombę atomową, pokój światowy i ogólny dobrobyt, jest prawie doskonałym przykładem fikcyjnej historii przyszłości z resztkami tylko powieściowego traktowania akcji. Pisząc tę książkę Wells nauczył się pisać prawdziwą historię (por. *Zarys historii świata* z 1920 i *Krótką historię świata* z 1922).

Do nowego gatunku powrócił w *Kształcie rzeczy przyszłych* w 1933. „Jest to — pisał we wstępie do tej książki — krótka historia świata najbliższego półtora wieku... jest to krótka historia przyszłości”. Dalej Wells używa określenia *anticipatory history* — historia przewidywana. Książka ta w całej pełni realizuje wymagania fikcyjnej historii podane wyżej.

Inną fikcyjną historią są *Last and First Men (Ostatni i pierwsi ludzie, 1930)*, „historia bliskiej i odległej przyszłości” napisana przez Olafa Stapledon. Jest ona również klasycznym przykładem omawianego gatunku. Autor jej, pisarz o wyjątkowo oryginalnej i wyczulonej na pojęcie czasu wyobraźni, przedstawił w niej w perspektywie pięciu wzrastających skali czasu dzieje ludzkości, w których bomby jądrowe, pożar ziemi, plastyczna biologia, wytworzenie wielkich mózgów rządzących ludzkością, inwazja z Marsa, emigracja na Wenus i Neptuna, psychiczne badanie przeszłości, powstanie kilku płci i nadświadomości grupowej są tylko etapami rozwoju rozciągającego się na miliardy lat. Celem tej historii jest „ujrzyć rasę ludzką na jej kosmicznym tle i ukształtować nasze serca tak, by przyjęły nowe wartości”. Ale te nowe wartości są tylko estetyczne. Historia ludzkości, kończąca się śmiercią człowieka jako gatunku, nie ma dla Stapledona sensu moralnego.

Ciekawą odmianą fikcyjnej historii jest *Wyspa Pingwinów* (1908) Anatola France’a. Jest godne uwagi, jeśli chodzi o epokę i troskę autora o przyszłość, że France napisał tę książkę w tym samym czasie, kiedy Wells zmierzał do napisania fikcyjnej historii.

*Wyspa Pingwinów* jest nie tylko historią przyszłości, lecz także przeszłości. Historią pisaną świadomie, jak widać ze słów — „piszę historię Pingwinów” — w przedmowie. Jeśli różni się stylem od innych fikcyjnych historii, to dlatego, że jest satyrą. Parodiuje historię Francji, a jednocześnie historyków i historiografię



różnych okresów. Prehistoria Pingwinów jest trawestacją fantastycznych celtyckich żywotów świętych. Części poświęcone starożytności i średniowieczu trawestują kroniki i legendy. W częściach nowożytnych styl często ulega upowieściowieniu wskutek tego, że autor jest raczej satyrycznym kronikarzem obyczajów niż wydarzeń będących punktem wyjścia dla dalszego rozwoju dziejów.

Mimo zainteresowania sprawami małymi i skandalicznymi, a więc personalnymi, A. France'a jak Wellsa obchodzi proces historyczny w ogóle. Widzi pewne problemy stworzone przez urbanizację, imperialistyczny kapitalizm, nędzę robotników, odkrycie nowych źródeł niebezpiecznej energii. Ale pesymizm pozwala mu przyjąć fatalistyczną ideę grecką wiecznie powtarzających się cykli historii. Tego rodzaju fatalizm może być źródłem rozpacz i pogardy dla historii. Nic dziwnego, że w *Wyspie Pingwinów* występuje razem z satyrą. I ten właśnie element wpłynął na styl, który mógłby bardziej przypominać rozprawę historyka.

Przytoczone przykłady fikcyjnej historii — a nie ma zapewne wielu innych — powinny ostrzec czytelnika, żeby nie mylił jej z powieścią. Różnica ta występuje tym bardziej przy porównaniu z powieścią historyczną. Są to gatunki antypodyczne. Fikcyjna historia przedstawia serię fikcyjnych wydarzeń umieszczonych zwykle w przyszłości, wpływających na życie zbiorowości i opisanych jako proces masowy. Powieść historyczna opisuje wydarzenia w istocie swojej należące do rzeczywistej historii przeszłości, a wpływające na życie ludzkie w sposób ukazany na przykładzie niewielu osób. W pierwszym wypadku mamy perspektywę makroskopową, w drugim — mikroskopową.

Przykłady fikcyjnej historii zdają się wskazywać, że podstawą tego rodzaju twórczości są dwa fakty psychologiczne: niepokój o przyszłość ludzkości i pragnienie kształtowania lub przynajmniej przewidywania przyszłego jej rozwoju. Te fakty, z kolei, wydają się uwarunkowane szybkimi zmianami na wszystkich polach ludzkiej działalności i brakiem stabilizacji politycznej w połączeniu z przekonaniem, że człowiek wreszcie odkrył prawa rządzące procesem dziejów. Jest więc rzeczą naturalną, że twórcy tego gatunku literackiego należą do wieku dwudziestego — wieku kwitnącej nauki i techniki, wojen, rewolucji i prób planowania przyszłości. Ci, którzy — jak Harrington — zbliżyli się do stworzenia fikcyjnej historii w innych wiekach, żyli w sytuacjach politycznie i intelektualnie zbliżonych.

Jednym z zasadniczych rysów fikcyjnej historii jest sposób podania treści używany w dziełach historycznych, estetyczne więc wartości jej zawierają się głównie w intelektualnie zadowalającym traktowaniu sił działających w dziejach oraz w takim ułożeniu ich wzajemnego oddziaływania, które by dało wrażenie jeśli nie prawdy, to przynajmniej pozornej słuszności procesu historycznego w ogólnym ujęciu autora. Wielka, epicka koncepcja historii i stopniowe, mistrzowskie piętrzenie wydarzeń, nie tylko ciekawych z osobna, lecz także wywierających wrażenie wielkości wskutek akumulacji, mogą przyczynić się do zadowolenia estetycznego. Przeciwnie zaś, braki w zdrowym, realistycznym widzeniu historii rozczarowują jako naiwność, zwłaszcza wtedy, kiedy czytelnik może porównać przepowiednie dotyczące jego własnych czasów ze swoim ich przeżyciem.

Podziwiamy więc zapowiedź bomby atomowej u Wellsa z r. 1914, ponieważ była wynikiem słusznej oceny możliwości nauki. Ale rozczarowuje nas to, że pokój powszechny i państwo światowe są u niego wynikiem jednej jedynej konferencji międzynarodowej. Wiemy, że jest to niemożliwe. Piszac *Kształt rzeczy przyszłych*, Wells już bardziej dojrzał. Ale i tu, choć podziwiamy zapowiedź drugiej wojny światowej na r. 1940, i to między Niemcami i Polską o Gdańsk, przebieg tej wojny, jak i opis roku 1960 wskazują na to, że Wellsowi brakło naprawdę głębokiego

zrozumienia istoty takich sił politycznych, jak kapitalizm, komunizm, nacjonalizm i państwo narodowe. Natomiast gdy pod koniec książki autor daje zapowiedź przyszłej ludzkości jako jednego organizmu, zjednoczonego w sobie i wchodzącego w stadium rozwoju, w którym „spływ jednostkowych woli zastępuje indywidualne motywy i traci dzisiejsze cechy sztuczności“, tak że „historia życia wejdzie w nową fazę, fazę wspólnej świadomości i wspólnej woli“ ludzkości, czujemy, że autor stawia nas wobec czegoś wielkiego i estetycznie zadowalającego.

Wymagania nadzwyczajnej ascezy stylu, siły intelektualnej i epickiej wielkości, które stanowią o estetycznej wartości fikcyjnej historii, są tak wielkie, że nie wydają się obiecywać ani wielu autorów, ani wielu wybitnych osiągnięć w zakresie tego gatunku.

Witold Ostrowski

MACIEJ ŻUROWSKI  
Warszawa

## STENDHAL I POWIEŚĆ FRANCUSKA DZIEWIĘTNASTEGO WIEKU

„Nie myślałem, że będę czytany przed rokiem 1880“ — powiedział autor *Pustelni parmeńskiej* w słynnym liście do Balzaca, noszącym datę 16 października 1840 r. Przewidywanie to, jak wiadomo, spełniło się na długo przed terminem — artykuł Taine’a, zwiastujący odkrycie Stendhala, został opublikowany w 1864 r. — i z nadwyżką, która jest klasycznym przykładem pośmiertnej rehabilitacji pisarza ledwie tolerowanego przez współczesnych. Rosnącej popularności Stendhala przez długie lata jednak nie towarzyszyło głębsze zrozumienie jego techniki powieściowej. Historycy literatury nie tylko czuli opory wobec niego (jeszcze w 1906 r. Brunetière mógł sobie pozwolić na pogardliwą deklarację: „*Pustelnia parmeńska*, arcydzieło pretensjonalnej nudy...“), lecz przy najlepszych nawet chęciach nie dostrzegali w nim problematyki artystycznej. Autobiograficzny charakter znacznej części jego dorobku, niemal naukowa ścisłość analizy psychologicznej, naturalność stylu — wszystko to przyczyniło się, że był jak gdyby prekursorem zjawiska, które Claude Mauriac ochrzcił niedawno mianem „aliteratury“. W jego utworach powieściowych widoczna była tylko treść, ta sama, co w *Dzienniku*, *Życiu Henryka Brularda* czy *Pamiętniku egotysty*. „Forma jest u Stendhala obojętna — pisał Lanson w 1894 r. i nigdy już nie odwołał tego zdania — nie istnieje jako przejaw sztuki, jest tylko analityczną rejestracją idei“<sup>1</sup>. Toteż gdy w 1930 r. Pierre Jourda referował sytuację w badaniach nad Stendhalem, bibliografia prac — przeważnie artykułów — dotyczących problematyki artystycznej, razem ze studiami o światopoglądzie tego pisarza, zajęła mniej niż półtorej strony<sup>2</sup>. Co prawda Jourda pominął kilka ważnych, choć drobnych rozmiarami szkiców Du Bosa, Bourgeta, Valéry’ego i Fernandeza. To zapomnienie jest zresztą na swój sposób jeszcze bardziej znamienne. Nawet najświetniejszy krytyk międzywojennego dwudziestolecia nie

<sup>1</sup> G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, wyd. opr. przez P. Tuffrau, Paryż 1955, s. 1009. Lanson wielokrotnie korygował swoje poglądy w kolejnych wydaniach podręcznika. Ta wypowiedź pozostała do końca.

<sup>2</sup> P. Jourda, *État présent des études stendhaliennes*, Paryż 1930, s. 121 n.



stanowi wyjątku: Thibaudet nie dorównał swoim *Stendhalem* (1931) dawniejszej, dziewięć lat wcześniej ogłoszonej monografii o Flaubercie; nie zdołał dać nic więcej niż eseistyczny i niezbyt oryginalny rekonesans.

O ile zważyć ówczesny rozgłos Stendhala i jego bardzo już znaczny wpływ, jest w tym coś niezwykłego. Dziewiętnastowieczna powieść francuska rozwinęła się w sposób tak harmonijny, że niezależnie od znaczenia, jakie w tym samym stuleciu wywalczyli sobie powieściopisarze angielscy i zwłaszcza rosyjscy, historia literatury posługuje się nią jako paradygmatem o zakresie ogólnoeuropejskim. Niewiele znamy w dziejach kultury procesów, których przebieg wydaje się równie przejrzysty. Już na pierwszy rzut oka — uwzględniając choćby związki Stendhala z oświeceniem i grupą tzw. ideologów, jego udział w bojach o romantyzm i analogie z Balzakiem — można było znaleźć punkt wyjścia do umieszczenia w tym procesie *Czerwonego i czarnego*, *Pustelni* oraz pozostałych utworów.

Korzystając z różnorodnych doświadczeń powieści osiemnastego wieku — zarówno w jej zasadniczej postaci naiwnie realistycznej, pogłębionej psychologizmem klasyków, jak też w bardziej nowoczesnych odmianach ukształtowanych przez oświeceniowy racjonalizm i preromantyzm — powieściopisarze francuscy dziewiętnastego stulecia wchłonęli romantyczny historyzm Waltera Scotta oraz to wszystko, co im jeszcze mogła podsunąć technika dramatu, a z drugiej strony malarstwo rodzajowe. Te czynniki — oraz parę innych, mniej istotnych, ale również łatwych do nazwania — stanowią fundament, na którym wyrósł długi szereg arcydzieł. Wewnętrzny podział tego szeregu zadziwia swoją logiką. Pierwszy triumf powieści francuskiej dziewiętnastego wieku to *Adolf Constanta*, jeszcze kompromis między tradycją klasyczną a romantyzmem. Koło roku 1830, gdy historyzm dojrzeva ostatecznie w *Katedrze Notre-Dame*, aby ustąpić miejsca coraz prężniejszej tematyce aktualnej, niemal jednocześnie występują na pierwszy plan Stendhal i Balzac. Ich twórczość przedstawia dwa główne warianty formuły realistycznej: psychologizujący, który ujmuje świat od strony świadomości ludzkiej, i drugi, zwrócony przede wszystkim na zewnątrz, ku stosunkom społecznym kształtującym człowieka. Wyrosła z romantyzmu twórczość ich obu w pewnym sensie odchodzi od niego, nie na tyle jednak, żeby wyjść poza krytyczną datę epoki, rok 1848 — chociaż trzeci wariant realizmu, najbardziej romantyczny, reprezentowany przez *Nędzników*, zjawia się dopiero w okresie poromantycznym i zdecydowanie antyromantycznym. Powieść Flauberta i Goncourtów kontynuuje tradycję balzakowską w idealnej zgodzie z atmosferą Drugiego Cesarstwa. Przejście od obiektywizmu tych pisarzy do naturalistycznej metody Zoli dokonało się niemal niepostrzeżenie, z nawiązaniem do Stendhala, teraz właśnie rehabilitowanego (w 1952 r. Flaubert twierdził: „Znam *Czerwone*

i czarne; uważam, że to jest źle napisane, jeżeli idzie o charaktery oraz intencje“).

Adolf, *Katedra Notre-Dame*, *Czerwone i czarne*, *Ojciec Goriot*, *Pani Bovary*, *Nędznicy*, *Germinie Lacerteux*, *Germinal* — kartezyjański geniusz narodu francuskiego rozstawił te wzorce z konsekwencją tak absolutną, że i zjawiska w rozmaity sposób mniej typowe dla Francji tego stulecia — jak *Aurelia Nerval* czy *Historia współczesna* France'a lub powieść Edwarda Dujardin *Les lauriers sont coupés*, pierwszy przykład monologu wewnętrznego — bez trudu znajdują wśród nich swoje miejsce. Dlaczego zagadnienie formy powieściowej u Stendhala, tak wyraźnie występujące na tle tej serii, było przez tyle lat lekceważone lub nieuchwytnie? W ciągu ostatniego dwudziestolecia wiele się pod tym względem zmieniło. Książka Prévosta *La création chez Stendhal* (1942) dokonała przełomu, a Georges Blin publikując pracę bardziej systematyczną, *Stendhal et les problèmes du roman* (1953), poszedł jeszcze dalej, stworzył bowiem dzieło, które jest rewelacją w studiach nad powieścią w ogóle i może stanąć obok Dibeliusa, Lubbocka i Thibaudeta. Mimo to cytowany wyżej pogląd Lansona wcale się nie zdezaktualizował dla niektórych badaczy. Nadal nie budzą protestu twierdzenia tego rodzaju: „U Stendhala nie trzeba szukać »sztuki powieściopisarskiej« w ścisłym znaczeniu słowa. Nie ma nic mniej skomponowanego niż jego dzieło. Nic nie jest mniej wystudiowane niż jego technika. Odnowienie techniki powieściopisarskiej, które trwa od szeregu lat pod wpływem Waltera Scotta i w ten czy inny sposób dotknęło tak różnych twórców, jak Vigny, Hugo czy Balzac, zupełnie omija Stendhala. Unika on tradycyjnej u adeptów Scotta ekspozycji, łatwej przecież do zrealizowania na terenie miasteczka Verrières. Tak samo brak mu wycucia dekoracji, figurantów, umeblowania... Metody właściwe Stendhalowi cofają nas do niemowlęstwa sztuki. Sklejanie razem pojedynczych kawałków to cały jego system“<sup>3</sup>. Co więcej, najnowsze studia, ukazujące w rewelacyjnym nieraz świetle rozwój ideologiczny tego pisarza<sup>4</sup>, prawie nigdy nie troszczą się o powiązanie tej problematyki z jego poglądami na estetykę powieści. Mimo Prévosta i Blina Stendhal filozof, moralista i psycholog, a nade wszystko fascynujący bohater swoich utworów autobiograficznych, bardziej interesuje niż powieściopisarz.

<sup>3</sup> M. Bardèche, *Stendhal romancier*, Paryż 1947, s. 222. Ostatnio por. Francine Marill-Albérès, *Stendhal*, Paryż 1959 (Classiques du XIX<sup>e</sup> Siècle), s. 70: „Dziwny paradoks, że człowiek, którego dzisiaj uważamy za największego naszego powieściopisarza, urodził się tak na zimno i mimo woli z małego literata, który stworzył swoje arcydzieła jedynie przypadkiem“.

<sup>4</sup> Mam na myśli dwie wielkie prace: F. Marill-Albérès, *Le Naturel chez Stendhal*, Paryż 1956, i V. Del Litto, *La Vie intellectuelle de Stendhal, Genèse et évolution de ses idées (1802—1821)*, Paryż 1959.

Dlaczego? Odpowiedź na to pytanie jest zawstydzająco prosta: Stendhal był twórcą trudniejszym do podpatrzenia. Zatajał swój artyzm, ponieważ eksperymentując na materiale autobiograficznym, do którego stosował metody przejęte od ideologów, miał przede wszystkim na celu przesunięcie granicy między sztuką literacką i rzeczywistością w kierunku tej ostatniej, czyli w stronę „aliteratury”. Osiągnął dzięki temu tak niebywałą przezroczystość formy, że trudno było nie ulec złudzeniu. Ale trwałość tego złudzenia, które trzem pokoleniom badaczy każało wierzyć, że forma u Stendhala „jest tylko analityczną rejestracją idei”, świadczy również o dużej naiwności. Jak można było dać sobie wmówić, że kodeks Napoleona był zasadniczym kamertonem stylistycznym przy tworzeniu *Pustelni*? Jak można było z własnych oświadczeń Stendhala i rzeczywiście szybkiego tempa pisania — nawet nie zapominając o widocznym wpływie tego tempa na sposób narracji — wyciągać wniosek, że autor *Czerwonego i czarnego* po prostu improwizował swoje powieści? Przecież ten pisarz, któremu pierwszy utwór udał się dopiero w czterdziestym siódmym roku życia, uprawiał do tego momentu, przez więcej niż dwadzieścia pięć lat, wytężony trening składający się dziś na całą bibliotekę prozy pamiętnikarskiej, prób, szkiców i rozważań teoretycznych, wskutek czego łatwość, z jaką powstawały jego powieści, ma tylko zewnętrzne cechy improwizacji. Ale i ta naiwność komentatorów ma usprawiedliwienie. Stendhal jest pod niejednym względem bardziej nowoczesny niż Balzac — nawet gdy się twórcę *Komedii ludzkiej* kojarzy z Faulknerem — i nieraz bardziej odkrywczy niż Flaubert. Swoimi najoryginalniejszymi i najtrudniejszymi pomysłami należy w historii powieści europejskiej do cyklu rozwojowego, który ma swój punkt szczytowy dopiero w naszym stuleciu. To wiele tłumaczy, a jest ciekawe i z tego względu, że zmusza do uważniejszego rozpatrywania również tych elementów jego twórczości, które się całkowicie zamykają w obrębie dziewiętnastowiecznego realizmu.

Nikt dotąd nie zajął się szczegółowo Stendhalowską teorią powieści. Jest to tym dziwniejsze, że od Cervantesa do Tomasza Manna nie ma bardziej pod tym względem interesującego przedstawiciela tego gatunku, bo żaden inny wielki powieściopisarz nie oświeślał swego rzemiosła w sposób tak wnikliwy i wszechstronny. Pozostawił on nie tylko książkę *O miłości*, będącą gruntownym wykładem literackiej psychologii, oraz szereg świetnych wypowiedzi polemicznych — jak artykuł *Walter Scott i „Księżna de Clèves”* (1830) czy znakomicie wyzyskany przez Lukácsa list w sprawie *Pustelni parmeńskiej*, napisany do Balzaca w odpowiedzi na jego entuzjastyczno-krytyczne studium z „*Revue Parisienne*” — i mnóstwo uwag rozproszonych w *Dzienniku*, ineditach i korespondencji, lecz także obszerną autorecenzję z *Czerwonego i czarnego* i wreszcie rzecz najważniejszą, drobiazgowy komentarz do *Lucjana Leuwena* pisany na marginesach rękopi-



pisu. Jak dotąd wszystkie te materiały wykorzystywano dorywczo, przy analizie poszczególnych utworów lub rozwijaniu ogólnych tez, nie bardzo się troszcząc o interpretację różnych sformułowań rzucanych pośpiesznie w ogniu pracy.

Uderza w tych wypowiedziach, rozciągających się na ogromnej przestrzeni prawie czterdziestu lat, niewzruszona konsekwencja. W zasadniczych sprawach Stendhal pozostał wierny sobie do samego końca, co najwyżej pogłębiając z biegiem lat wcześniejsze poglądy. Jedna tylko tendencja zanika w okresie poprzedzającym narodziny arcydzieł: potrzeba z matematyzowania języka literatury. „Zastosować matematykę do serca ludzkiego” — pisał w 1803 r. — i ten motyw, doskonale zrozumiały na tle *Życia Henryka Brulard*, bardzo często wraca w jego rozważaniach:

Niech będzie namiętność =  $a$ , klimat =  $k$ , ustawodawstwo =  $u$ . Aby dokładnie wyrazić jakąkolwiek namiętność, trzeba ją zapisać:  $aku$ ; jeżeli  $k$  i  $u$  czynią namiętność tak wielką, jak to jest możliwe, napiszę:  $Ak'u$ ; jeżeli tylko  $k$  —  $Ak'u$ , jeżeli  $u$  —  $Aku$ .  $Ak'u = A'k'u$ .  $A'$  oznacza zatem największą siłę danej namiętności<sup>5</sup>.

W tych latach niedoszły wychowanek Politechniki i namiętny adept ideologii chętnie używa formuł algebraicznych, rysuje wektory, stosuje mechanikę bilardu (w liście do siostry Pauliny, tłumacząc jej zasadę postępowania nie wprost w sprawach dotyczących uczucia) i pojęcie interpolacji (w *Dzienniku* z 1818 r., dla wyjaśnienia, co dają autorowi zapiski autobiograficzne nawet w odniesieniu do szczegółów, które w pamiętniku nie figurują). Tendencja ta pokrywa się oczywiście z tradycją klasycyzmu francuskiego, toteż gdy w 1840 r. Stendhal pisze do Balzaca: „Usiłuję opowiedzieć: 1° prawdziwie, 2° jasno to, co się dzieje w danym sercu“, wcale się nie sprzeniewierza matematyce, chociaż już wtedy zarzucił jej język. Ten ideał ścisłości w swojej wczesnej postaci doskonale się godził z naturalistycznymi pomysłami Stendhala. Najlepiej o tym świadczy fragment z 1811 r. *Zbiór faktów*, napisany — wspólnie z Ludwikiem Crozet — jakby specjalnie na intencję Hipolita Taine'a:

Przede wszystkim musimy strzec się, żeby nie popaść w nieokreśloność. Co wieczór będziemy spisywali zaobserwowane rysy skąpstwa, miłości, okrucieństwa. Można powiedzieć nawet, że te rysy będą miały wartość jedynie o tyle, o ile będą bardzo szczegółowe. Powiedzieć, że pan de Barral<sup>6</sup> był niesłychanie skąpy, to znaczy nic nie powiedzieć, ale dopiero historia z rękawem albo z bulionem i lewatywą maluje człowieka, dlatego więc zaobserwowawszy i spisawszy

<sup>5</sup> Stendhal, *Pensées. Filosofia nova*. Paryż 1931, t. I, s. 172. Z wyjątkiem książki *O miłości, Życia Henryka Brulard, Czerwonego i czarnego, Pustelni parmeńskiej* — które przytaczam w przekładzie Boya-Zeleńskiego — wszystkie cytaty są tłumaczone przeze mnie.

<sup>6</sup> Stryjeczny dziadek jednego z przyjaciół Stendhala, głośny w Grenoble skąpiec.

sześćset anegdot równie dosadnych, poznalibyśmy człowieka nieskończenie lepiej niż za pomocą książek i wreszcie potrafilibyśmy dać odpowiedź na pytanie: Co uczyni dany osobnik w danej sytuacji?

Skoro jasność naszych myśli nigdy nie będzie zbyt duża, powinniśmy sobie wyobrażać jedyną namiętność jako pojedynczą siłę, która działa na pewną istotę; rzecz oczywista, że gdy tylko siła *S* działa na człowieka *Q*, człowiek ten przesunie się do *C*, ale ten przypadek występuje w naturze bardzo rzadko; człowiek na ogół podlega działaniu pięciu albo sześciu namiętności, które dominują kolejno. Na przykład, kiedy wracam od hrabiny Palfy, przeważa we mnie miłość, a kiedy czytam nowy tom pamiętników Collégo — zamiętnienie do literatury.

Dzięki posiadanym przez nas wiadomościom teoretycznym udaje się nam rozróżnić tych sześć sił, ale nasza wiedza jest zbyt mglista, żebyśmy umieli dokładnie ocenić ich intensywność. Wskutek tego nie możemy poznać wypadkowej — postępowania człowieka<sup>7</sup>.

W powyższej notatce — powstałej jeszcze w czasach, kiedy Stendhal nie myślał o niczym innym niż o komediopisarstwie — znajdują się cztery ilustracje. Najprzód pojedyncza siła *S* przesuwaa człowieka *Q* do punktu *C*, następnie zaś widzimy trzy różne układy dwóch sił: miłość i skąpstwo działają na kogoś równolegle (skąpiec zakochany w bogatej kobiecie, sytuacja najkorzystniejsza), albo w kierunkach przeciwnych i wówczas cel nie zostaje osiągnięty (skąpiec kocha kobietę, na którą trzeba dużo wydawać), albo pod pewnym kątem (skąpiec zakochany w rozrzutnej żonie bankiera ułatwia temu ostatniemu korzystne operacje i wystawiając na szwank zarazem swoje skąpstwo i swoją miłość dochodzi jednak do celu).

O *miłości* (1822) jeszcze bardziej zbliża się do Taine'a, przede wszystkim w rozdziale czterdziestym, gdzie jest mowa o kombinacjach czterech podstawowych odmian tego uczucia, czterech temperamentów i sześciu typów obyczajowych („wynikłych z formy rządu albo z charakteru narodowego“) — co nie przeszkadza, że psychologia Stendhala w tej właśnie książce jak na dłoni ujawnia swoje związki z tradycją klasyczną, gdyż zasadnicze podziały (na przykład siedem okresów miłości: „1. Podziw. 2. »Co za rozkosz« etc. 3. Nadzieja. 4. Narodziny miłości. 5. Pierwsza krystalizacja. 6. Zjawia się wątplenie. 7. Druga krystalizacja“) dałyby się bardzo łatwo nanieść na *Carte de Tendre* panny de Scudéry. W każdym razie już ten wczesny okres, na długo przed powieściami, uprawniał Taine'a do zaliczenia tego pisarza w poczet prekursorów naturalizmu.

Pamflet krytyczny *Racine i Szekspir* (1823—1825), mimo że składa się z rozważań dotyczących teorii dramatu, ma oczywiście, podobnie jak poprzednie zapiski na temat sztuki komediopisarskiej, ogromne znaczenie dla Stendhalowskiej koncepcji powieści, ale nie tylko dlatego, że stanowi manifest — niezwykle konsekwentny — literatury realistycznej. Najcie-

<sup>7</sup> Stendhal, *Mélanges de littérature*, Paryż 1933, t. II, s. 173 nn.

kawsze jest może w tej książce co innego. Właściwie wszystkie najbardziej nowoczesne osiągnięcia techniki powieściopisarskiej Stendhala dają się wyprowadzić z estetyki dramatu, dobrze więc byłoby wiedzieć, o ile mu do nich pomogły te rozważania. Na razie możemy być pewni tylko jednego — że autor *Racine'a* i *Szekspira* nigdy w podobny sposób nie usystematyzował swoich poglądów na istotę powieści, choć je tak często wypowiadał. Łatwo można stąd nabrać przekonania, że tego rodzaju systematyzację lekceważył. Sam to przecież daje do zrozumienia. Broniąc (w cytowanym już liście do Balzaca) początku *Pustelni parmeńskiej* oświadcza: „...mówiłem o rzeczach, które uwielbiam, i ani razu nie pomyślałem o sztuce powieściopisarskiej. W młodości naszkicowałem kilka planów powieści, ale pisanie planów mrozi mnie... Książkę, którą Pan popiera, podyktowałem w ciągu sześćdziesięciu albo siedemdziesięciu dni. Byłem przynaglany przez myśli. Nie podejrzewałem istnienia reguł. Wobec La Harpe'a żywię pogardę graniczącą z nienawiścią“. Jest to pouczający przykład deklaracji, której nie wolno brać dosłownie. Już bowiem „plan“ to widocznie pojęcie dosyć szczególne, wcale nie identyczne z tym, co można by nazwać schematem kompozycyjnym, skoro *Czerwone i czarne* opiera się wiernie na historii Antoniego Berthet opisaney w „*Gazette des Tribunaux*“ z 1827 r., a *Pustelnia* — znacznie swobodniej co prawda, lecz także wiążąc autora — na kronice rodu Farnese, przy czym Julian Sorel już w piątym rozdziale pierwszego tomu ma przecucie gilotyny, która go czeka w rozdziale siedemdziesiątym piątym tomu drugiego, a Fabrycy w drugim rozdziale sam zapowiada, że dostanie się do więzienia itd.

„Nie podejrzewałem istnienia reguł“ jest bardzo interesująco skomentowane w następnym zdaniu. Autor *Pustelni* wspomina o regułach głoszonych przez La Harpe'a, czyli o tych, które obowiązywały w klasycznych rodzajach literackich i ewentualnie dałyby się przenieść do powieści. Nie trzeba bynajmniej naginać tego tekstu, aby twierdzić, że nie wyklucza on istnienia sztuki powieściopisarskiej, nawet jeżeli Stendhal nie myślał o niej, kiedy zaczynał *Pustelnię*. Pomijając już łagodnie ironiczny ton całego listu, w którym zaskoczony pochwałami pisarz sili się — bardzo nie-szczerze, jak skądinąd wiadomo — na rewerencję w stosunku do Balzaca i jego metody, trzeba podkreślić, że Stendhal nie mógł mówić o skodyfikowanej na podobieństwo La Harpe'a sztuce pisania powieści, ponieważ takiej wówczas nie było i w gruncie rzeczy po dzień dzisiejszy istnieje ona jedynie o tyle, o ile została skonkretyzowana w dziełach uznanych za wzorowe. Nie jest to truizm obojętny dla nas, albowiem z drugiej strony Stendhal uznaje wzory i chce się do nich stosować. Na pierwszym miejscu — rzecz znamienita — stawia *Toma Jonesa*, czyli najnowocześniejszą i najkunsztowniej skonstruowaną powieść realistyczną, jaką mógł znać:



„Ta powieść tak się ma do innych, jak *Iliada* do poematów epickich“<sup>8</sup>. Takim samym uznaniem cieszy się u niego — rzecz również dająca wiele do myślenia — klasyk luźnej formy kompozycji: „Doskonałość języka francuskiego to moim zdaniem *Dialogi umarłych* Fénelona i Monteskiusz. Co się tyczy doskonałości narracji — Ariosto“ — czytamy w liście do Balzaca. Kto tak traktuje sprawę, daje dowód, że w każdym razie nie jest mu ona obca. Pobieżny choćby przegląd ważniejszych wypowiedzi Stendhala pozwala stwierdzić, że — wbrew temu, co mniej lub bardziej uparcie powtarzają badacze jego twórczości — autor *Pustelni* miał sprecyzowaną i konsekwentną teorię swojego rzemiosła.

Bogate marginalia *Lucjana Leuwena* — którymi Bardèche zajął się tylko po to, by dojść do wniosku, że nic w nich nie podważa tezy o artystycznym prymitywizmie Stendhala — nie tylko wyjaśniają, co u tego pisarza należy rozumieć przez „plan“, ale w dodatku odsłaniają najtrudniejszą do uchwycenia osobiwość jego metody. Dla ilustracji musimy posłużyć się kilkoma szczegółowymi przykładami. Pierwszy rozdział *Lucjana Leuwena* kończy się rozmową w kabriolecie. Bohater odwozi swego kuzyna Ernesta Dévelroy na przyjęcie do eks-liberała N., który zdradził swoje dawne przekonania i kumulując intratne godności należy do *high life'u* monarchii lipcowej. Po drodze Lucjan słyszy wyrzuty, że nie zachowuje się z powagą odpowiednią do jego pozycji społecznej:

Kazanie skończyło się, ponieważ Ernest wysiadł przed drzwiami renegata o dwudziestu stanowiskach. „Śmieszny jest ten mój kuzyn — rzekł sobie Lucjan. — Zupełnie jak pani Grandet, która twierdzi, że powinienem chodzić na mszę: To jest konieczne zwłaszcza wtedy, kiedy ktoś oczekuje wielkiego majątku i nie ma nazwiska. Do licha! Byłbym szalony, gdybym robił takie nudne rzeczy. Któż się mną interesuje w Paryżu?“

Na marginesie następująca uwaga: „Kiedy to pisałem, mając wynaleziony przez siebie plan (duża różnica w porównaniu z *Czerwonym*), myślałem o zgodności akcji z nim, a nie o sposobie jej opowiedzenia. W miarę jak zapominam pierwszy wzgląd, ukazuje mi się sposób opowiadania i według tego poprawiam“<sup>9</sup>. Podobna refleksja nawiedziła Stendhala w drugim rozdziale. Lucjan poznaje pułkownika Filloteau, pod którego rozkazami ma służyć:

W pokoju na trzecim piętrze hotelu, przy ulicy Bouloi, Lucjan, z bijącym sercem i w oczekiwaniu bohatera, znalazł człowieka o przysadzistej figurze i chytrym spojrzeniu, noszącego wielkie bokobrody blond, które były starannie

<sup>8</sup> Stendhal, *Mémoires d'un touriste*, Paryż 1929, t. I, s. 45. Por. H.-F. Imbert. Stendhal et „Tom Jones“, „Revue de Littérature Comparée“, lipiec—wrzesień 1956, s. 351 nn.

<sup>9</sup> Stendhal, *Romans et nouvelles*, Paryż 1956, Bibl. de la Pléiade, t. I, s. 1491.

uczesane i zachodziły na policzki. Lucjan osłupiał. „Wielki Boże! — pomyślał — przecież to jakiś plenipotent z dolnej Normandii!“ Trwał w bezruchu, z oczami otwartymi szeroko, stojąc przed panem Filloteau, który go na próżno prosił, żeby zechciał spocząć. Podczas rozmowy ten dzielny żołnierz spod Austerlitz i Marengo potrafił co chwila wtrącać: moja wierność dla króla lub: konieczność pòskromienia buntowników.

Na marginesie: „Nie umiem trafiać w sedno albo być dowcipnym w dialogu, jak długo myślę o kanwie (*tant que je songe au fond*). Dlatego wygodniej pracować na czymś gotowym jak historia Juliana Sorela. Nie osiągam jakiej takiej błyskotliwości wcześniej niż przy czwartej poprawce, kiedy już o kanwie zapomniałem“<sup>10</sup>. Słowa „plan“ używa więc Stendhal w dwóch znaczeniach: ogólny schemat powieści (który wbrew temu, co sugeruje list do Balzaca, jest mu bardzo potrzebny) i jego szczegółowa postać, rozpadająca się na odcinki, które odpowiadają kolejnym epizodom i nawet pojedynczym wypowiedziom charakteryzującym daną postać. Te odcinki są, rzecz jasna, powiązane z całością, gdyż muszą wynikać z tego, co się już stało, a jednocześnie przygotowują dalszy ciąg akcji. Dlatego autor, zmuszony patrzeć wstecz i wprzód, skrępowany swoim planem — i to bardziej planem odcinkowym niż ogólnym schematem całości — wolałby nie myśleć o tym wszystkim, lecz wczuwać się tylko w poszczególne sytuacje. Ta dialektyka stosunków, które zachodzą między fragmentem a całością, wyraża mechanizm procesu twórczego działający u każdego powieściopisarza (i w ogóle każdego artysty), ale w tym wypadku jej głównym motorem jest pewien ideał estetyczny: maksymalne zbliżenie do rzeczywistości, konkretność zamiast abstrakcji. Odpowiedź na pytanie, jak się zachowuje stary wiarus napoleoński pojednany z Bourbonami, mogłaby wprowadzić przybrać postać abstrakcyjną w stylu *Charakterów* La Bruyèr'a, lecz właśnie to nazwisko powtarza się w marginaliach *Lucjana Leuwena* jako surowe ostrzeżenie — tu wierność wobec klasycyzmu przestała obowiązywać.

W świetle tych notatek głębszego sensu nabiera recepta Stendhala, którą w pierwszej chwili można by wziąć za dowód naiwnego empiryzmu: „Opisując mężczyznę, kobietę, pejzaż — poucza on panią Jules Gaultier w liście z 4 maja 1834 r. — niech Pani zawsze myśli o kimś, o czymś rzeczywistym“; sam autor *Pustelni* też tak postępuje: „Biorę kogoś, kogo znałem, i powiadam sobie: mając te same przyzwyczajenia, których nabrał w codziennym polowaniu na szczęście, co by zrobił ten człowiek, gdyby miał głębszy umysł?“ (list do Balzaca). W zestawieniu z poprzednimi wynurzeniami wolno sądzić, że Stendhal nie myśli wyłącznie o zwyczajnej podporze dla wyobraźni, lecz o tym samym ideale, co poprzednio:

<sup>10</sup> *Op. cit.*, s. 1492.

taki model ułatwia stworzenie obrazu, w którym rzeczywistość znajdzie się pełna, nie zubożona o żaden ze swoich składników. Tej tendencji szczególnie odpowiada myślenie w kategoriach scenicznych i przykład systematycznej refleksji na ten temat również znajdujemy w cytowanych marginaliach. Po spotkaniu z pułkownikiem Filloteau i rozmowie z Ernestem, wciąż krytykującym styl życia swego przyjaciela, Lucjan popada w lekki rozstrój nerwowy, na co stary Leuwen reaguje z właściwą mu dobrocią i poleca synowi, żeby spędził wieczór z tancerkami:

Lucjan, dotknięty jego słowami, był miły dla dam, które znalazł w łóżu ojca. W trakcie kolacji mówił dużo i z wdziękiem nalewał im szampana. Kiedy porzucił je do domów i wracał o pierwszej nad ranem, sam już w swojej dorożce, dziwił się temu przypływowi roztkliwienia, które opadło go na początku wieczora.

Uwaga Stendhala: „Oto prawdziwy sposób powiedzenia w powieści: Odznaczał się uczuciowością zmienną i pobudliwą”<sup>11</sup>. Jeszcze ciekawszy dowód niezmiernie subtelności stosunku do metod, które dla czytelnika naszej epoki są chlebem powszednim, znajduje się w epizodzie z prowokatorem Kortisem. Minister de Vaize obarcza Lucjana trudną misją polegającą na tym, żeby zapewnić rządowi milczenie śmiertelnie rannego Kortisa, przy czym wysiłki etatowych agentów ministra będą najpewniej pokrzyżowane przez jego rywala, generała N., który werbując swoich ludzi może nie liczyć się z pieniędzmi. Mówi minister:

Człowiek tak inteligentny, jak pan, od razu rozumie resztę: jeżeli moi agenci zdołają coś zrobić przy łóżu boleści Kortisa, postarają się, żeby ich raport trafił do mojego gabinetu w pięć minut potem, jak zobaczą, że wychodzę z pałacu przy ulicy Grenelle, a generał N. już o godzinę wcześniej będzie wiedział od nich wszystko, czego mu trzeba.

Notatka na marginesie: „Nie mówię: »Był przepełniony rozkoszą, jaką sprawiają słodkie przejawy czułości macierzyńskiej, słodkie rady matczynego serca« — jak w pospolitych powieściach. Daję samą rzecz, dialog, i nie chcę powiedzieć wzruszającymi słowami, co to jest. Dlatego niniejsza powieść będzie niezrozumiała dla pokojówek, nawet jeżdżących karetami jak lady Dijon”<sup>12</sup>. Po pierwszej lekturze przytoczonego fragmentu i tej uwagi jesteśmy zdezorientowani. Trzeba jedno i drugie przeczytać ponownie, aby wreszcie pojąć, z czego autor jest taki dumny: ani w słowach ministra de Vaize, ani w komentarzu autorskim — którego w ogóle brak — nie ma wyjaśnienia, że niesolidność etatowych agentów będzie spowodowana łapówką wręczoną im przez generała N., i czytelnik musi sam się tego domyślić! Wygląda to śmiesznie i zarazem

<sup>11</sup> *Op. cit.*, s. 1493.

<sup>12</sup> *Op. cit.*, s. 1549.



rozzrzuwając, gdyż dzisiejsi powieściopisarze każą nam domyślać się rzeczy stokroć bardziej skomplikowanych. Ale właśnie dlatego ta notatka należy do najcenniejszych wypowiedzi teoretycznych Stendhala, jest bowiem dowodem, że dostrzegał on zjawiska, które w praktyce jego epoki nie zaczęły jeszcze nawet kiełkować<sup>13</sup>. Podobnych wypowiedzi spotykamy u niego znacznie więcej. Dziesiątki, jeżeli nie setki razy cytowano zdanie o kodeksie Napoleona, lecz nigdy nie wspomina się, jak w tym samym liście do Balzaca zostało sformułowane powinowactwo sztuki powieściopiskarskiej i malarstwa: „Cała postać księżnej Sanseveriny jest skopiowana z Correggia (to znaczy, działa na moją duszę tak samo, jak Correggio)“; a w innym miejscu tegoż listu: „Przyszłą historię literatury francuskiej widzę w historii malarstwa“. O zainteresowania muzyczne Stendhala — wiadomo, jak namiętne — trzeba też potrącić mimochodem, żeby przypomnieć, iż nie zajmowano się ich oddziaływaniem na jego technikę powieściopiskarską.

Najciekawsze niewątpliwie są koncepcje, które mają swoje źródło w systemie ideologów. Stąd przede wszystkim wypływają nowatorskie pomysły tego pisarza, natychmiast wzbogacane prawdopodobnie myśleniem teatralnym i na pewno doświadczeniami, jakich mu dostarczał dziennik intymny. Wśród tych pomysłów pierwsze miejsce zajmuje notatka powstała niezwykle wcześniej, w roku 1804. Przewidział w niej Stendhal monolog wewnętrzny Joycea:

Przypuśćmy, że pewien stenograf stał się niewidzialny i mógł przez cały dzień asystować panu Pétiet, że zapisał wszystko, co ten powiedział, że zanotował wszystkie jego ruchy. Jest rzeczą oczywistą, że doskonały aktor, otrzymawszy

<sup>13</sup> Por. C. Roy, *Stendhal par lui-même*, Paryż 1954, s. 48: Stendhal „pierwszy sformułował estetykę obiektywizmu, która się później bardzo przyjęła w powieści. »Istnieje sposób wzruszania — pisze w *Dzienniku* z 1805 r. — polegający na tym, że się ukazuje fakty, rzeczy, nie mówiąc o wrażeniu, jakie wywołują, i nadający się do stosowania przez dusze wrażliwe... Ten sposób jest absolutnie obcy dla pani de Staël, jej książka koniecznie potrzebuje momentów odpoczynku«. Stendhal umiał tworzyć takie »momenty odpoczynku« i obok sztuki pokazywania faktów bez mówienia o ich efekcie znał także sztukę pokazywania efektu z pominięciem opisu faktów. Zasada ekonomii jest w obu wypadkach jednakowa. Ta metoda, początkowo wyrozumowana i świadoma, stała się potem całkowicie naturalna. W jego korespondencji występuje na każdym kroku. Oto przykład szczególnie wyrazisty, w którym opis faktu, brutalny obiektywizm spojrzenia, komentarze obserwatora, reakcje świadków zespalają się w jednym gwałtownym nurcie: »Młoda kobieta zamordowana na ulicy Lucina upadła o kilka stóp od miejsca, gdzie się znajdowałem. Co mnie najbardziej uderzyło, to piękny kolor krwi na jej kształtnych, delikatnych ramionach. A poza tym, mój Boże, jak to się prędko stało, jakie to szczęście tak umrzeć! Dwie setki naddbiegłych widzów stały pełne konsternacji; wszystkie szczęki zwisały i twarze były blade. Na trzydziestu morderców wiesza się jednego, i to dopiero po czterech latach«. — Hemingway nic nie wymyślił“.

ten protokół, byłby w stanie odtworzyć nam pana Pétiet takiego, jakim on był w ów dzień.

Ale jeżeli pan Pétiet nie odznacza się bardzo interesującym charakterem i nie dokonał czynów również bardzo interesujących, widowisko to mogłoby zaciekać jedynie tych, co go dobrze znają razem z otoczeniem.

Można by sporządzić jeszcze ciekawszy protokół tego samego dnia. Mógłby to zrobić bóg, który by utrwalił z absolutną dokładnością wszystkie procesy, jakie zaszły w jego głowie i w jego duszy — to znaczy wszystkie jego myśli i pragnienia w porządku, w jakim nastąpiły po sobie lub nawzajem siebie spowodowały.

Ten drugi protokół ukazałby serce ludzkie tak prawdziwie, że bez wątpienia powszechnie by się podobał<sup>14</sup>.

Ten przegląd teoretycznych wypowiedzi Stendhala — obejmujący skromny wycinek materiału, który zebrany razem wypełniłby książkę — zupełnie wystarcza, żeby stwierdzić, że mamy do czynienia z problemem niesłusznie lekceważonym. Autor *Czerwonego i czarnego* stworzył sobie bardzo subtelną i głęboką koncepcję powieści, wyrażoną tak ściśle, jak to było możliwe w jego czasach. Najoryginalniejsze składniki tej koncepcji są zbieżne w kierunku ideału, któremu patronował psychologizm i sensualizm ideologów. Ów ideał pociągał za sobą konsekwencje, które lepiej niż większość jego badaczy rozumiał André Gide pisząc: „U Stendhala zdanie nigdy nie przywołuje zdania następnego ani nie rodzi się z poprzedniego. Każde stoi pionowo na fakcie lub myśli“<sup>15</sup>. Ta osobliwość stylu wynika w sposób organiczny z ideału estetycznego tego pisarza i ma swój dokładny odpowiednik w kompozycji. Stendhal nie dlatego komponuje swoje powieści z pewnym luzem, że inaczej nie potrafi albo że mu się nie chce. Takie postępowanie dyktuje mu, jak widzieliśmy, jego refleksja teoretyczna.

O ile w związku z powyższym wypada gruntownie zrewidować tradycyjne wyobrażenie o kompozycji powieściowej — co zresztą już dawno doradzał Thibaudet — to skłonność do skracania dystansu między obserwatorem i rzeczywistością, jakkolwiek powoduje konflikt między fragmentem a całością i grozi zaniknięciem szerszego planu, bynajmniej nie odciąga Stendhala od realizmu w sensie, jaki temu pojęciu — jeszcze nie słowu — nadała pierwsza połowa dziewiętnastego wieku. „W tym stopniu, w jakim poważny realizm nowych czasów nie może przedstawiać człowieka inaczej niż usytuowanego w pełnej rzeczywistości politycznej, społecznej i gospodarczej, konkretnej i nieustannie zmieniającej się, jak

<sup>14</sup> Stendhal, *Pensées. Filosofia nova*, t. II, s. 179 n. W przedmowie do pierwszego tomu tych ineditów (s. IV nn.) H. Martineau zwraca uwagę na pokrewieństwo powyższej koncepcji z metodą Joyce'a.

<sup>15</sup> A. Gide, *Journal des „Faux-monnayeurs“*, Paryż 1948, s. 28 nn.: „Chez Stendhal, jamais une phrase n'appelle la suivante, ni ne naît de la précédente. Chacune se tient perpendiculairement au fait ou à l'idée“.

to dziś widzimy we wszystkich powieściach i filmach — Stendhal jest jego twórcą“, nie waha się oświadczyć Erich Auerbach <sup>16</sup>. „Stendhal maestro di Balzac“, powiada Mario Bonfantini opierając się na fakcie, że nie tylko *Armancja*, lecz również *Czerwone i czarne* chronologicznie wyprzedzają naprawdę dojrzałe części *Komedii ludzkiej* <sup>17</sup>. Do ugruntowania tej opinii przyczyniła się okoliczność, że w powieściach Stendhala badacze wciąż odkrywają nowe modele historyczne i nieoczekiwane powiązania z aktualną rzeczywistością. Ostatnio duży rozgłos zdobył Claude Liprandi uzasadniając, że „sekretne zlecenie“, którym obarczają Juliana Sorel przyjaciele margrabiego de la Mole, odtwarza bardzo wiernie pewną intrygę skrajnych monarchistów z czasów Restauracji. Parafrazuując zdanie Goncourtów, że historia jest powieścią, która rzeczywiście się zdarzyła, podczas gdy powieść to historia, która mogłaby mieć miejsce, Liprandi mówi, że „powieści Stendhala — zwłaszcza *Czerwone i czarne* — należą w przeważającej części do historii, która miała miejsce“ <sup>18</sup>. Georges Blin poświęca pierwszą część swego wielkiego dzieła rozważaniom o „estetyce zwierciadła“ w przekonaniu, że słynne motto: „Powieść jest to zwierciadło, które obnosi się po gościńcu“, wyraża podstawową myśl Stendhalskiej estetyki.

Pogląd ten jest najoczywistej słuszny, ale wymaga retuszów. Przede wszystkim z dziwnym uporem ignoruje się rolę tradycji literackiej w powstaniu takiego fenomenu, jakim jest *Czerwone i czarne*, dzieło w roku 1830 dużo bardziej rewelacyjne niż *Jaszczur* w roku następnym albo *Eugenia Grandet* trzy lata później <sup>19</sup>. Gdy mowa o postaci bohatera i głównym wątku powieściowym, zawsze się przypomina sprawę Bertheta, syna kowala z Brangues, eks-kleryka i nauczyciela domowego, który był kochankiem swojej chlebodawczyni i usiłował ją zastrzelić, podobnie jak Julian panią de Rênal, za co sąd przysięgłych w Grenoble skazał go na gilotynę. To autentyczne źródło pomysłu świadczy niewątpliwie o reali-

<sup>16</sup> E. Auerbach, *Mimesis*, przekład ang., Nowy Jork 1957, s. 408.

<sup>17</sup> M. Bonfantini, *Stendhal e il realismo*, Mediolan 1958, s. 184 nn.

<sup>18</sup> C. Liprandi, *Stendhal, le „Bord de l'eau“ et la „Note secrète“*, Avignon 1949, s. 136. Por. entuzjazm dla tego studium u Aragona, *La lumière de Stendhal*, Paryż 1954.

<sup>19</sup> Nawet tak ważna sprawa, jak silne więzy łączące *Czerwone i czarne* z *Nową Heloizą* (powieść Stendhala nosiła początkowo tytuł *Julian*), nie doczekała się systematycznego opracowania. Większość studiów o tym pisarzu pomija uderzające analogie z powieścią pani Duras *Édouard* (zob. szkic J. Bousqueta poprzedzający wydanie *M<sup>me</sup> de Duras, Ourika suivi de Édouard*, Paryż 1950). Thibaudet — trochę przesadnie — zwracał uwagę na wpływ *Świętoszka*, sensacyjnie natomiast wyglądają spostrzeżenia J. C. Alciatore (*Stendhal et „La Princesse de Clèves“*, „Stendhal Club“, 1959, nr 4, s. 287 nn.): okazuje się, że bardzo zasadnicze sytuacje psychologiczne w romansie pani de Rênal i Juliana są wyraźnie wzorowane na *Księżnej de Clèves*.



stycznej inspiracji Stendhala, ale nie należy zapominać, że Antoni Berthet, którego sylwetkę znamy, nie był wcale postacią bohaterską. Tchórzliwy krętać, nie cofający się przed oszczerstwem, kiedy mu to było wygodne, nie miał w sobie nic z romantycznego buntownika. Mimo że jego historia zawiera w sobie cały schemat przyszłej akcji powieściowej, nie wyłączając wątku Matyldy de la Mole, w tę żalosną postać historycznego wykołajeńca trzeba było tchnąć innego ducha. Odpowiedniejszy przykład nastęrczyła pisarzowi nieco późniejsza sprawa kryminalna, również zrelacjonowana przez „Gazette des Tribunaux”. W marcu 1829 r. sąd w Tarbes skazał — tylko na pięć lat więzienia — stolarza nazwiskiem Laffargue, który posługując się pistoletem i nożem zamordował swoją niewierną przyjaciółkę, a następnie usiłował popełnić samobójstwo. Stendhal w *Przechadzkach po Rzymie* (1829) dosłownie przytoczył długą korespondencję z procesu. Ten przestępca wygląda o wiele bardziej godnie:

Laffargue liczy dwadzieścia pięć lat; ma na sobie niebieski zakiet, żółtą kamizelkę i biały krawat, zawiązany bardzo starannie; jest blondynem wyposażonym przez naturę w interesującą fizjonomię. Wszystkie jego rysy są regularne, delikatne, włosy uczesane z wdziękiem. Można by powiedzieć, że należy do klasy wyższej niż ta, na którą wskazuje zawód stolarza. Wśród publiczności krąży wiadomość, że jest dzieckiem szanownej rodziny, że jeden z jego braci zajmuje urząd publiczny, a drugi uprawia w Paryżu wolny zawód [...] Wypowiada się z łatwością i pewnego rodzaju elegancją. Jego słowa padają wolno, po namyśle, ruchy są opanowane, twarz spokojna, można w nim jednak dostrzec skoncentrowaną egzaltację. Spojrzenie jego pięknych oczu, zwykle łagodne, przybiera złowrogi wyraz, gdy Laffargue skupia myśli i marszczy brwi.

Kompletny tym razem pierwowzór moralny Sorela? Jeszcze nie. Jest to pretensjonalny półinteligent, który łączy nieprzekonywającą pozę z bezmyślnym okrucieństwem: „Sam czułem do siebie odrazę — mówi łzawym tonem o momencie, kiedy już poderznął gardło ukochanej. — Zakryłem jej twarz, żeby tego nie widzieć; świadkowie opowiedzą panom, że znaleziono ją z twarzą przykrytą jej chustką. Następnie, ponieważ z natury lubię porządek i czystość, wycieram mój nóż, składam go i chowam do kieszeni...” Jeżeli mimo wszystko Laffargue nałożył się na Bertheta, to dlatego że Stendhal, piszący właśnie książkę o Rzymie, ujrzał tego zbrodniarza z miłości w aureoli swego italianizmu. Okrutny stolarz został naturalizowany we Włoszech, gdyż w kontekście *Przechadzek* wydał się uosobieniem renesansowej tężyzny, którą „Arrigo Beyle, Milanese” odnajdował nawet w najniższych klasach uwielbianego narodu. Duch tchnięty w Bertheta wywodzi się zatem z italianizmu i renesansyzmu. Co więcej, nawet kult Napoleona, tak istotny dla postawy Sorela, nie ogranicza się do uwielbienia epoki historycznej i związków bonapartyzmu z rewolucyjnymi dążeniami okresu Restauracji. „Beyle dostrzega w Napoleo-

nie jego rysy antyczne — zauważył Paweł Valéry — jego sylwetkę włoską, tak wyraźne u niego cechy charakteru, w których odnajduje Rzym i Florencję, Cezara i kondotiera“<sup>20</sup>. Nie wyczerpuje to zresztą źródeł bonapartyzmu Stendhala. Francine Marill Albérès wykazała w swej świetnej rozprawie doktorskiej, najbardziej rewelacyjnej zapewne z powojennych prac o tym pisarzu, jak ogromną rolę w kształtowaniu się jego koncepcji heroizmu odegrał Corneille, nie mniej ważny w rozwoju Stendhala niż Helwecjusz, Destutt de Tracy czy Cabanis, przy czym kult Corneille’a szedł oczywiście w parze z bonapartyzmem<sup>21</sup>. Jednym słowem, bohater pierwszego arcydzieła Stendhala, jakkolwiek realistyczną funkcję spełnia w powieści, wyrósł na podłożu wyjątkowo anachronicznym.

O tym, że *Pustelnia parmeńska*, chociaż jej akcja toczy się w latach 1796—1830, ma źródło w historii Włoch drugiej połowy XV i początków XVI wieku, wiadomo powszechnie, ale nikt się nie zastanawiał poważnie, jak nieoczekiwane światło pada stąd na realizm tego pisarza. Stendhal w zdumiewający sposób wykorzystał dzieje rodziny Farnese — lekko-myślnego Aleksandra, późniejszego Pawła III, który w młodości za porwanie kobiety został uwięziony na zamku św. Anioła, uciekł stamtąd, miał kochankę imieniem Kleria i mimo swoich wybryków zrobił wielką karierę duchowną, gdyż opiekowała się nim jego piękna ciotka Vandozza, bardzo wpływowa dzięki stosunkowi, jaki ją łączył z kardynałem Roderykiem Lenzuoli-Borgią, późniejszym papieżem Aleksandrem VI. Wymienione osoby przekształciły się w Fabrycego del Dongo, Klelię, księżnę Sanseverina i hrabiego Mosca. W rezultacie na obraz Włoch w okresie Świętego Przymierza nakłada się coś więcej niż tylko schemat fabularny starej kroniki: klimat hedonistyczno-renesansowej moralności razem ze specyficzną psychiką bohaterów. Trzeba dodać, że renesansowość Fabrycego i jego przyjaciół uwydatnia analogiczne składniki osobowości Juliana Sorela. „Nie ulega wątpliwości, że między *Czerwonym i czarnym* a *Pustelnią parmeńską* istnieją związki bardzo ścisłe. Można by nawet powiedzieć, że to jest jeden i ten sam utwór“ — oświadcza Luigi Foscolo Benedetto<sup>22</sup>.

Kształtując więc psychikę swoich najbardziej typowych bohaterów popełnia Stendhal świadomy anachronizm, co nie mogło nie odbić się wielorako na jego powieściach. Umieszczenie postaci o rysach anachronicznych na tle realistycznie ukazanego XIX wieku już z góry określa nieuchronność i głębię konfliktów, do których dojść musi. Przechodząc

<sup>20</sup> P. Valéry, *Stendhal* (1927), [w:] *Oeuvres*, Paryż 1957 (Bibl. de la Pléiade), t. I, s. 559.

<sup>21</sup> F. Marill-Albérès, *Le Naturel chez Stendhal*, s. 213 nn.

<sup>22</sup> L. F. Benedetto, „*La Parma*“ di Stendhal, Florencja 1950, s. 188. Znakomity ten badacz odkrył m. in., że pierwotny tytuł *Pustelni* brzmiał, oczywiście w nawiązaniu do *Czerwonego i czarnego*, *La Chartreuse noire*.

przez życie, Julian Sorel i Fabrycy del Dongo wykazują szczególną odporność w stosunku do podłości, jaką chce w nich wszczepić otaczający ich świat. Według Lukácsa przejawia się w tym romantyzm Stendhala<sup>23</sup>. Słuszniej byłoby mówić o renesansowym arystokratyzmie, który uczynił Nietzschego wielbicielem tego pisarza. W każdym razie to skomplikowane zagadnienie genealogii Stendhalowskiego bohatera jest dowodem, że mamy tu do czynienia z realizmem, który na pewno nie daje się sprowadzić do formuły proponowanej przez Liprandiego. Powieść Stendhala, kiedy się jej przyjrzymy nieco bliżej, to jednak nie zwierciadło chodzące po gościńcu, lecz system zwierciadeł ustawionych w różnych miejscach i pod niejednakowym kątem.

W obecnym stanie rzeczy bardziej uchwytne niż to zagadnienie jest problematyka kompozycji, chociaż w ramach jednego artykułu można ją omówić najwyżej na paru przykładach. Najbardziej pouczająca pod tym względem jest chyba ekspozycja *Czerwonego i czarnego*, o której z takim lekceważeniem, jak widzieliśmy, wyraził się Maurycy Bardèche. Choć różna od ekspozycji Balzacowskich, stanowi ona w tym zakresie arcydzieło najwyższej klasy. Skomponował ją Stendhal na zasadzie, którą łatwo można rozszyfrować, zwracając uwagę na kolejność obrazów sytuujących akcję przyszej powieści:

Miasteczko Verrières może uchodzić za jedno z najładniejszych we Franche-Comté. Białe domy, spadziste dachy z czerwonych dachówek rozsiadły się na zboczu porośłym na wijących się drogach kępami rozłożystych kasztanów<sup>24</sup>. Rzeka Doubs płynie o kilkaset stóp poniżej fortyfikacji, zbudowanych niegdyś przez Hiszpanów, a obecnie zrujnowanych.

Od północy zasłania Verrières duża góra łącząca się z pasmem jurajskim. Okrzesane wierzchołki Verra pokrywają się śniegiem z nastaniem pierwszych październikowych chłódów. Strumień spadający z gór przerzyna Verrières, nim utonie w Doubs, i porusza mnogość tartaków; prosty ten przemysł zapewnia niejaki dobrobyt większej części mieszkańców, raczej wieśniaków niż mieszczan. Nie tartaki wszelako wzbogaciły to miasteczko. Fabryka perkaliców zwanych z Milhuzy stworzyła powszechną zamożność, dzięki której, od upadku Napoleona, przebudowano prawie wszystkie domy w Verrières.

Już wchodzącego do miasta ogłusza turkot hałaśliwej i straszliwej na pozór maszyny. Dwadzieścia ciężkich młotów spadając z hukiem, od którego drży ulica, podnosi się za pomocą koła obracanego wodą potoku. Każdy młot wyrabia

<sup>23</sup> G. Lukács, *Balzac und der französische Realismus*, Berlin 1952, s. 83 n. O heroicznej i arystokratycznej nieprzeciętności bohaterów Stendhala por. doskonałe uwagi Auerbacha, *op. cit.*, s. 410. Zagadnienie jest wbrew pozorom trudne, o czym świadczą bezdroża, po których błądzi R. Giraud, *The Unheroic Hero in the Novels of Stendhal, Balzac and Flaubert*, New Brunswick, N. J., 1957, s. 53 nn.

<sup>24</sup> Niezręczność tłumacza: „Ses maisons blanches avec leurs toits pointus de tuiles rouges s'étendent sur la pente d'une colline, dont les touffes de vigoureux châtaigniers marquent les moindres sinuosités”. Podkreślenia oczywiście moje.



co dzień fantastyczną ilość gwoździ. Młode dziewczęta, ładne i świeże, podsuwają pod ciosy tych olbrzymich młotów kawałki żelaza, które w jednej chwili zmieniają się w gwoździe. Ta praca, tak gruba na pozór, zdumiewa najbardziej podróżnego, który zapuszcza się po raz pierwszy w góry dzielące Francję od Szwajcarii. Kiedy wjeżdżając do Verrières zapytacie, do kogo należy ta piękna fabryka gwoździ, ogłuszająca każdego przechodnia idącego główną ulicą, odpowiedzą wam przeciągając z lekka: „Tać do pana burmistrza“.

O ile podróżny bodaj parę chwil zatrzyma się na głównej ulicy w Verrières, która wznosi się od Doubs pod sam szczyt pagórka, można trzymać sto przeciw jednemu, że spotka tam wysokiego mężczyznę z ważną i poważną miną.

Na jego widok odkrywają się natychmiast wszystkie głowy. Włosy ma szpakowate, ubrany jest szaro. Jest kawalerem licznych orderów, ma wydatne czoło, orli nos, rysy na ogół dosyć regularne; na pierwsze wrażenie twarz ta jednocy nawet godność prowincjonalnego mera ze śladami urody, jakie może jeszcze zachować fizjonomia między czterdziestym ósmym a pięćdziesiątym rokiem. Ale niebawem przykro uderzy paryżanina wyraz zadowolenia z siebie i tępej zarozumiałości. Czuje się koniec końców, że talenty tego człowieka sprowadzają się do punktualnego ściągania cudzych należytości i płacenia możliwie najpóźniej własnych.

Taki jest burmistrz Verrières, pan de Rênal. Przeszedłszy poważnym krokiem ulicę wchodzi do merostwa i ginie oczom podróżnego. Ale jeśli ów pójdzie cokolwiek dalej, widzi o sto kroków wyżej dość okazały dom i poprzez otaczające go żelazne sztachety wspaniałe ogrody [...] Dowiadujemy się, że ta siedziba należy do pana de Rênal. Piękny ten dom zbudowany z ciosu, jeszcze niezupełnie skończony, zawdzięcza pan burmistrz zyskom, jakie mu daje fabryka gwoździ. Rodzina jego, powiadają, jest starożytnego hiszpańskiego pochodzenia i podobno osiadła w okolicy na wiele lat przed podbojem Ludowika XIV.

Od 1815 pan de Rênal rumieni się, że jest przemysłowcem: rok 1815 zrobił go merem Verrières. Murowane terasy tego wspaniałego ogrodu, który piętrami opada aż po Doubs, są również nagrodą pana de Rênal w handlu żelazem [...] Ogrody pana de Rênal, wypełnione murami, budzą podziw i przez to, że kupił na wagę złota niektóre partie gruntu. Na przykład tartak, który uderzył was przy wjeździe do Verrières swym oryginalnym położeniem i nad którym widnieje nad dachem olbrzymimi literami nazwisko SOREL, otóż ten tartak zajmował sześć lat temu przestrzeń, gdzie wznosi się dzisiaj czwarta terasa ogrodów pana de Rênal.

Zdumiewająca jest przede wszystkim kondensacja treści zawartej na tych paru stronach, co pierwszy, jak się zdaje, spostrzegł dopiero Mario Bonfantini: „Stara ekonomika prowincji francuskiej, gdzie przemysł o charakterze rękodzielniczym pozostaje wciąż jeszcze związany z produktami ziemi (tu reprezentuje go tartak), ale zaczyna ustępować rozwijającym się manufakturom — najprzód bardziej prymitywnym i tradycyjnym jak warsztaty tkackie, następnie zaś nowocześniejszym, mechanicznym — które przyciągają mieszkańców wsi i tworzą warstwę społeczną (te piękne dziewczęta) oddzielającą się coraz bardziej ... I pan de Rênal, przedstawiciel starej szlachty, typowy przykład najrozsądniejszej części

arystokracji, która przekształca się z rolniczej i ziemiańskiej w przemysłową i wykorzystuje wzmocnienie swej pozycji przez bogactwo, aby sięgnąć po stanowiska polityczne, do których otwiera jej drogę system wyborczy oparty na cenzusie majątkowym, pan de Rênal zawdzięczający pomnożenie swego majątku również szczęśliwym operacjom handlowym, spekulowaniu na giełdzie; podczas gdy część arystokracji paryskiej, bawiąc się w spóznione intrygi, na próżno walczy przeciwko nowej epoce, on jest reprezentantem innej szlachty, mającej lepsze rozeznanie i przygotowującej się do zawarcia sojuszu z najprężniejszymi przemysłowcami pochodzenia mieszczańskiego, a zwłaszcza z finansistami, celem stworzenia nowej klasy, która będzie główną ostoną monarchii lipcowej i ukształtuje oblicze Francji Ludwika Filipa<sup>25</sup>. Skoro cała problematyka ekonomiczno-społeczna epoki zarysowuje się tak wyraźnie w niezwykle krótkiej ekspozycji, to znaczy, że Stendhal nie tylko nie zignorował lekcji Waltera Scotta i nie ominął drogi obranej pod wpływem tego twórcy przez Balzaca, lecz lekcję tę zrozumiał wcześniej i drogę przeszedł prędzej, ponieważ osiągnął zwieżłość zdarzającą się autorowi *Komedii ludzkiej* tylko wyjątkowo.

Ekspozycja *Czerwonego i czarnego* jeszcze bardziej zadziwia swoim finezyjnym artyzmem. W odróżnieniu od metody Balzaca jest ona zbudowana w sposób dynamiczny. Scenę zapowiadającego się dramatu oglądamy oczami podróżnika, co może się wydać koncepcją banalną, ale w tym wypadku jest systemem głęboko przemyślanym, bo rozbudowanym na trzech płaszczyznach kompozycyjnych. Najprzód miasto ukazuje się w taki sposób i w takiej kolejności, w jakiej poznaje je obserwator wkraczający od zewnątrz: domy (a w szczególności białe ściany i czerwone dachy, czyli tylko to, co jest dostrzegalne z daleka), rzeka, dopływ tejże, nad nim tartaki, fabryka gwoździ, jej właściciel i mer tej miejscowości, jego dom (już widziany z bliska) i najbliższe sąsiedztwo w postaci tartaku Sorela. Ruch istniejący dzięki temu w całym opisie nie jest niczym szczególnie mobilizującym naszą dzisiejszą wyobraźnię, ale w porównaniu z męczącą statycznością tego rodzaju opisów u Balzaca zdradza refleksję bardzo nowoczesną. Po drugie Stendhal wykorzystuje przenoszące się z miejsca na miejsce spojrzenie podróżnika, żeby spotęgować ekonomię swojej prezentacji: zręcznie grupuje obrazy należące do siebie ze względów nie tylko artystycznych, ale czysto treściowych (na przykład zakłady przemysłowe, przy czym fabryka perkalików zostaje niby od niechcienia wsunięta między tartaki i fabrykę gwoździ na zasadzie nie obrazu, lecz abstrakcyjnej informacji), a ponadto przygotowuje motywy, które później rozwijają z tym większą łatwością (tartaki w liczbie mnogiej — tartak sąsiadujący

<sup>25</sup> M. Bonfantini, op. cit., s. 146 n.

z posesją mera — nazwisko SOREL; właściciel fabryki gwoździ, „pan burmistrz“ — „pan de Rênal“ we własnej osobie). Po trzecie — i to jest najpiękniejsze — optyka, która stanowi o strukturze tej ekspozycji, rządzi, w postaci niesłychanie subtelnej, także jej fragmentami: fabrykę gwoździ postrzegamy najprzód jako wrażenie ogólne, chaotyczne i zaklasyfikowane dopiero w trakcie obserwacji; ten sam proceder powtarza się na znacznie szerszą skalę, z konsekwencją i precyzją wprost pedantyczną, w portrecie mera. Tak systematyczne stosowanie punktu widzenia obserwatora zewnętrznego świadczy niezbicie, że sensualizm Stendhala przerzuca tu pomost w kierunku metody impresjonistycznej, która każe doznawać rzeczywistość jako przeżycie zmysłów wyprzedzające intelekt w jego funkcji porządkującej i wyjaśniającej. Jak się dalej przekonamy, nie jest to fakt u tego pisarza odosobniony ani pomysł przypadkowy. W każdym razie już pierwsze strony *Czerwonego i czarnego* wykluczają możliwość improwizacji w potocznym znaczeniu słowa i obalają tezę, że kompozycja Stendhala jest prymitywna<sup>26</sup>.

Czy wobec tego można obronić zakończenie tej powieści i definitywnie rozstrzygnąć najstarszy spór na temat niedostatków kompozycyjnych Stendhala? Już Faguet twierdził, że ostatnie dziesięć rozdziałów — od chwili, kiedy pani de Rênal listownie oskarża Juliana przed margrabią, zdecydowanym na oddanie mu córki — nie ma najmniejszego sensu: logicznie rzecz biorąc, pan de la Mole, zrobiwszy tyle ustępstw, nie powinien był wyciągać wniosków z tego listu, a Julian strzelający do dawnej kochanki postępuje jak człowiek niespełna rozumu. Logiczne, powiada Faguet, było tylko małżeństwo z Matyldą — za zgodą ojca lub wbrew niemu; w pierwszym wypadku młody plebejusz zostałby przyjęty do arystokracji, w drugim zaś, deklasując Matyldę, stoczyłby się razem z nią na dno społec-

<sup>26</sup> G. Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paryż 1953, s. 215 nn., wykazuje, że autor *Czerwonego i czarnego*, jakkolwiek gwałtownie krytykował Scotta (najbardziej programowo w artykule przeciwstawiającym mu panią de Lafayette), znał go doskonale i, co więcej, bardzo lubił — wcale go więc nie wyminął. Ciekawym dokumentem na temat omawianej powyżej ekspozycji jest wypowiedź Zoli (*Stendhal*, w *Les Romanciers naturalistes*, Paryż 1881, s. 96): „Ce procédé est à peu près celui du bon plaisir. Il n'y a aucune raison pour que l'oeuvre ouvre par une description de la petite ville de Verrières et par un portrait de M. de Rênal. Je sais bien qu'il faut toujours commencer; mais je veux dire que l'auteur ne cède pas à des idées de symétrie, de progression, d'arrangement quelconque. Il écrit au petit bonheur de l'alinéa. Celui qui se présente le premier est le bien venu“. Artystyczną wartość tego wprowadzenia w akcję pierwszy odczuł, jak się zdaje, H. Jacobet w książce *Les Romans de Stendhal*, Grenoble 1933, s. 101: „On n'aimera jamais. Stendhal si l'on ne sent pas d'emblée la beauté simple et solide de ce fond de tableau qui s'impose comme la réalité non truquée... La page entière serait à citer pour sa progression des choses à l'homme“.



czeństwa. Na zarzut Fagueta odpowiedział zasłużony wydawca i biograf Stendhala Henri Martineau — z wykształcenia lekarz — że Julian pod koniec działa w stanie chorobliwego zamroczenia, podświadomie, co ze stanowiska psychiatrii doskonale się tłumaczy<sup>27</sup>. Ten pogląd jest dzisiaj ogólnie przyjęty, ale podobnie jak argumenty Fagueta dowodzi tylko, że interpretowanie Stendhala w kategoriach artystycznych jest wciąż jeszcze rzeczą bardzo trudną. Motywacja psychologiczna ma swoją niezaprzeczoną wagę u realisty tej miary i tej formacji, co Stendhal, ale jego powieść to przecież coś więcej niż orzeczenie biegłego psychiatry. Zakończenie *Czerwonego i czarnego* musi mieć jakiś sens artystyczny, a to znaczy także ideologiczny — w przeciwnym razie rzeczywiście byłoby nieudane.

Najdziwniejsze, że sądowi Fagueta — cytowanemu nieskończoną ilość razy — towarzyszą uwagi, nad którymi on sam przechodzi do porządku, ale które otwierają drogę do interpretacji naprawdę logicznej i zresztą najprostszej w świecie. Przyczyny owego „błędu“ kompozycyjnego są według tego krytyka dwie. Najprzód moda literacka: „W 1830 r. powieść może naśladować rzeczywistość tylko do zakończenia wyłącznie. Przynajmniej zakończenie musi być romansowe, to znaczy awanturnicze, niezwykle i przeważnie tragiczne“. Druga przyczyna, istotniejsza, tkwi w światopoglądzie autora: „Pisząc *Czerwone i czarne*, a raczej układając sobie tę powieść w głowie, Stendhal czuł, że jego instynkt obserwatora i zamiłowanie do psychologii są zaspokojone, natomiast kult »energii« nie. Widział, że Julian Sorel jest cierpliwy, wytrwały, sprytny, uparty, w razie potrzeby odważny, ale nigdy energiczny, czyli skłonny solidnie zamachnąć się nożem, na sposób włoski. Z prawdziwą rozpaczą musiał zdawać sobie sprawę, że jego bohater kroczy ku finałowi mieszczańskiemu, że czeka go kariera, świetne małżeństwo i dowództwo pułku lub stanowisko w dyplomacji...“<sup>28</sup> Oczywiście, to tłumaczy wszystko. Romantyzm Stendhala w połączeniu z anachronizmem struktury duchowej jego bohaterów, o czym była mowa poprzednio, domagał się zakończenia mającego charakter eksplozji czy samobójstwa. Rozłożenie tego gestu, który mógł trwać krócej — jak w *Armancji*, jedynej z trzech dokończonych powieści Stendhala, która pod względem kompozycji kończy się w tempie normalnym — na dziesięć rozdziałów, co stanowi jedną trzecią drugiego tomu, jest tylko pomysłem uwydatniającym w sposób niezmiernie oryginalny logikę światopoglądu romantycznego w jego stendhalowskiej odmianie. To, że heroizm Juliana Sorela staje się dzięki jego uporowi godny teatru Corneille’a, mogło być niezrozumiałe dla Fagueta (który mimo wszystko

<sup>27</sup> Przedmowa do *Czerwonego i czarnego* w cyt. wyd. *Romans et nouvelles*, t. I, s. 204 nn.

<sup>28</sup> E. Faguet, *Politiques et moralistes du XIX<sup>e</sup> siècle*, 3<sup>e</sup> série, Paryż 1899, s. 53.

doskonale wyczuł italianizm tej postaci), ale dla nas, po książce Francine Marill Albérès, nie ma w tym nic paradoksalnego <sup>29</sup>.

Jak widać z powyższego, nawet dosyć elementarne problemy metody artystycznej Stendhala — realizm jego koncepcji bohatera, sposób komponowania tak przejrzystej całości, jak ekspozycja, sens zakończenia powieści — wymagają akomodacji obiegowych kryteriów, które w odniesieniu do Balzaca, Flauberta czy Zoli nie sprawiają trudności. Na szczęście, o wiele wyraźniej rysuje się zagadnienie najważniejsze w tej metodzie, dążenie do wyparcia formuły abstrakcyjnej przez obraz życia w jego pierwotnym, nieusystematyzowanym i tajemniczym nieporządku. Zrozumienie tej tendencji, o której interesująco pisał już Du Bos w 1914 r., bardzo pogłębił Ramon Fernandez swoim referatem *L'autobiographie et le roman — l'exemple de Stendhal*, wygłoszonym jesienią 1925 r. na jednym ze słynnych spotkań dyskusyjnych w Pontigny i niebawem wydrukowanym w zbiorze studiów *Messages*. Z tytułu referatu można by wnosić, że Fernandez kontynuuje banalną tradycję interpretowania Stendhala jako psychologa, który nadał pewnej części swego dorobku pamiętnikarskiego formę powieści. W istocie jednak praca ta nie tylko zrywa z naiwnym psychologizmem dawniejszych krytyków i otwiera nowe perspektywy dla badań nad autorem *Pustelni*, lecz ponadto ujmuje stosunek nauki o literaturze do psychologii w kategoriach rozjaśniających wiele zastarzałych nieporozumień.

Stendhal — powiada Fernandez — jest w swoich dziełach autobiograficznych oczywiście psychologiem *sui generis*, ale to dopiero początek zagadnienia, którego istota polega na odkryciu, dokonany przez niego samego, że nawet *Życie Henryka Brulard*, pisane w sposób tak szczery, systematyczny i na owe czasy naukowy, musiało być z natury swojej tworem sztucznym, artystycznym, prostszym i uboższym niż opisywana rzeczywistość duchowa. Dzięki temu odkryciu „autobiografia nie jest już »biografią danej osoby napisaną przez tę osobę«, lecz biografią istoty fikcyjnej, zużytkowującą elementy żywe, zapożyczone z natury i z doświadczenia twórcy“. Tego rodzaju elementy składają się na obrazy nieciągłe, nie wypełniające obszaru wspomnień, ciekawe też dlatego, że „mają podłoże zdecydowanie afektywne i kojarzą się w sposób bardzo niedoskonały, a czasami nawet nie kojarzą się wcale z faktami zewnętrznymi, które je wywołały, i ze stanem psychicznym, który im towarzyszył“. *Życie Henryka Brulard* obfituje w przykłady wykazujące tę osobliwość. „Wszystkie moje komentarze, wyjaśnienia mogą być bardzo mylne — mówi Stendhal w rozdziale pią-

<sup>29</sup> W tym też kierunku zdaje się zmierzać niezwykle zagmatwany artykuł H. Bibas, *Le double dénouement et la morale du „Rouge“*, „Revue d'Histoire Littéraire de la France“, styczeń—marzec 1949, s. 21 nn.

tym, charakteryzując swego dziadka Henryka Gagnon. — Mam tylko obrazy bardzo wyraźne; wszystkie zaś moje wyjaśnienia przychodzą mi dopiero przy spisywaniu tego, w czterdzieści pięć lat po wypadkach“. Albo (również o dziadku, w tym samym rozdziale): „Widzę się tam jeszcze, jak go słucham w przepełnionej pierwszej sali, która wówczas zdawała mi się olbrzymia. Ale skąd tyle ludzi? Z jakiej okazji? Tego obraz mi nie mówi. To tylko obraz“.

Doświadczenia wyniesione z autobiografii, gdzie, jak powiada Fernandez, „kryterium rzeczywistości ma większą wartość niż kryterium związku logicznego“, przeniósł autor *Brularda* do sztuki powieściopiskarskiej. Imitując nieciągłość i afektywność obrazów podsuwanych mu przez pamięć, włączając w proces twórczy swój osobisty mechanizm wspomnień, umie on konstruować sytuacje o niedostrzegalnej armaturze logicznej. Jego powieść stanowi szereg „momentów syntetycznych“, intuicyjnych, przy których analiza zjawia się *a posteriori*. „Postaci Stendhala bez przerwy uciekają swoim definicjom, ponieważ zanurzają się w akcję, żeby odkryć tajemnicę nowych definicji, przy czym te odkrycia są możliwe tylko dzięki temu, że autor korzysta z pełnej swobody w obiektywnych granicach świata, który jest ustawicznie burzony i ustawicznie odtwarzany przez afirmację życia“<sup>30</sup>. Powieść Stendhala jest więc, według znanej nomenklatury Fernandeza, powieścią prawdziwą, przedstawiającą wydarzenia, które aktualnie dla czytelnika „mają miejsce w czasie“, dziejącą się jak gdyby w teraźniejszości, a nie — jak Adolf Constanta i większość utworów Balzaca — opowiadaniem, polegającym na przedstawianiu wydarzeń, które „miały miejsce w czasie“ i są wskutek tego jedynie rozwinięciem oraz ilustracją jakiejś abstrakcyjnej formuły, w którą zastygła rzeczywistość już miniona. Studia na temat sztuki powieściopiskarskiej zawarte w *Messages* stanowią datę w historii literatury francuskiej, gdyż — jakkolwiek nikt tego jeszcze nie spostrzegł — posłużyły Sartre'owi za punkt wyjścia do rozpraw teoretycznych figurujących obecnie w dwóch pierwszych tomach *Situations*, i oznaczają co najmniej równie ważny moment w krytyce stendhałowskiej, która do dziś nie przestaje posługiwać się koncepcjami Fernandeza. Najlepiej to widać w niedawnych rozważaniach Gaëtana Picon:

To, co znajdujemy u Stendhala po raz pierwszy, zawsze z uczuciem, że dokonujemy odkrycia, bynajmniej nie polega na owej analizie psychologicznej,

<sup>30</sup> R. Fernandez, *Messages*, 1<sup>e</sup> série, Paryż 1926, s. 104. Wiele bardzo przekliwych spostrzeżeń na ten temat znajduje się w książce: J. Pouillon, *Temps et roman*, Paryż 1946, s. 190 nn. i *passim*. Georges Blin wydał przed dwoma laty pierwszy z dwóch tomów ogromnego dzieła o roli obserwacji psychologicznej u Stendhala, pogłębiając to zagadnienie — o ile już sądzić można — w sposób bardzo istotny (*Stendhal et les problèmes de la personnalité*, t. I, Paryż 1958).



której przykładów dostarczają *Adolf*, *Volupté* oraz wiele innych, wcześniejszych, powieści. On daje nam bezpośredni obraz życia psychicznego, życie wewnętrzne w jego ruchu, samo istnienie — bez dystansu, jaki powstaje w trakcie obserwacji. Postępowanie Stendhala jest przeciwieństwem wszelkiej obserwacji, która zakłada wcześniejsze istnienie jej przedmiotu: analiza działa na ciele martwym. Zdanie Stendhalowskie natomiast ma tę cechę szczególną i niesłychanie nowoczesną, że nigdy nie sprawia wrażenia, iż odnosi się do czegoś, co byłoby objęte okresem czasu wcześniejszym niż to zdanie i skończonym przed jego narodzeniem. Zawsze mamy uczucie, że zdanie współistnieje z wydarzeniem, że należy do tego samego momentu co i ono: do momentu, w którym wydarzenie właśnie się dzieje. Powieść tradycyjna sugeruje obecność wszechwiedzącego narratora, który przewiduje przyszłość wchodzącą już w skład przeszłości; powieść jest wtedy opowiadaniem o wydarzeniach minionych i poznanych jako takie, a tylko dzięki konwencjom sztuki rzutowanych w przyszłość. Dlatego też wszystko, co się dzieje w teraźniejszości (sceny, dialogi), jest podporządkowane opowiadaniu, zawsze pisanemu w czasie przeszłym. Opowiadanie Stendhala natomiast toczy się współcześnie z życiem, o którym opowiada, towarzyszy jego kiełkowaniu, jego narodzinom. Jesteśmy zawsze w czasie teraźniejszym i przyszłość, ku której posuwa się ten czas teraźniejszy, jest naprawdę przyszłością, czymś nieprzewidywanym [...]

Odtąd wszystko polega na ruchu, składa się z ruchów duszy. Wątek opowiadania jest tworzony przez świadomość własnych stanów, którą bohater zdobywa na poczekaniu. Można by niemal twierdzić, że mamy przed sobą długi monolog wewnętrzny bohatera, monolog, którego autor starannie unika perspektywy zewnętrznej, gdyż wówczas przekreśliłby jego aktualność. Stendhal co prawda nie tylko pozwala przemawiać Julianowi czy Fabrycemu, lecz niekiedy odbiera im głos i sam mówi o nich, ale mówi o nich utożsamiając się z ich perspektywą, wchodząc na płaszczyznę ich świadomości, zanurzając się w tę aktualność czystego istnienia, która ogranicza do chwili bieżącej zasięg tak samo jego, jak ich spojrzeń. Ta równoczesność momentu akcji i momentu opowiadania, języka i wydarzenia, ta teraźniejszość teraźniejszości: oto co nam Stendhal odkrywa, i jeżeli jest on pisarzem tak zdumiewająco nowoczesnym, to niewątpliwie dlatego, że powieść najnowsza bez wytchnienia ściga tę czystą teraźniejszość, która się jej wciąż wymyka<sup>31</sup>.

Picon oczywiście przesadza, podobnie jak przesadzał autor *Mes-sages*: Stendhal nie posiada tych cech w stopniu aż tak wysokim i nie różni się aż tak dalece od Balzaca, Constanta czy Sainte-Beuve'a. Niemniej wszakże powyższa charakterystyka trafiła w sedno, gdyż pokazuje granicę do której dąży metoda tego pisarza. *Czerwone i czarne* — wyraził się Tomasz Mann — to powieść, „która wywołuje wrażenie, że przed nią nie było ani jednej powieści“<sup>32</sup>. Jeżeli to świetne określenie jest słuszne, cała

<sup>31</sup> G. Picon, *Le Roman et la prose lyrique au XIX<sup>e</sup> siècle*, [w:] *Histoire des littératures* pod red. R. Queneau, Paryż 1958, t. III, s. 1050 n.

<sup>32</sup> T. Mann, *Die Entstehung des „Doktor Faustus“*, [w:] *Ges. Werke*, Berlin 1955, t. XII, s. 241, w związku z lekturą jego korespondencji: „Geist, Männlichkeit, Mut und Sensibilität des Verfassers von *Le Rouge et le Noir*, eines Romans, der den Eindruck erweckt, als hätte es nie zuvor einen Roman gegeben, imponierten mir nicht wenig“.

oryginalność tego utworu zawarta jest w interpretacji Picon, która po prostu parafrazuje studia Fernandeza, co wypada podkreślić i z tego względu, że się obecnie o ich pionierskiej roli zbyt często zapomina<sup>33</sup>.

Jak ta interpretacja — o ile ją zredukować do właściwych proporcji w stosunku do tradycyjnie realistycznych elementów metody Stendhala — jest wierna intencjom samego pisarza, można łatwo sprawdzić zestawiając ją z jego wypowiedziami teoretycznymi (zwłaszcza marginalia *Lucjana Leuwena* są tu cennym argumentem) i z praktyką. Pominiemy tu niesłychanie doniosłe, ale wymagające długich rozważań zagadnienie monologu wewnętrznego u Stendhala<sup>34</sup>, żeby się zająć sprawą równie ważną, a nadającą się do krótszego ujęcia: problemem owej „teraźniejszości“, skróconego dystansu między faktem i opisem odnoszącym się do świata zewnętrznego.

Tendencja ta czerpie przynajmniej częściowo impuls ze sztuki dramatycznej. W *Czerwonym i czarnym* znajduje się ciekawy epizod, na który zwrócił uwagę Victor Brombert i który pokazuje, jak Stendhal w ferworze narracji przechodzi na opowiadanie w czasie teraźniejszym, nagle upodabiając swą powieść do dramatu. Jest to rozdział czterdziesty dzieliwy (tom drugi). Sytuacja *par excellence* dramatyczna: Julian wchodzi po drabinie do pokoju Matyldy.

Kurkiem z pistoletu, który połamał, Julian, ożywiony w tej chwili nadludzką siłą, skruszył ogniwo łańcucha, uwolnił w parę sekund drabinę i przystawił ją do okna.

„Pogniewa się, zmiażdży mnie wzgardą, więc cóż? Pocałuję ją, pocałuję po raz ostatni, pójdę do siebie i palnę sobie w łeb... wargi moje dotkną jej policzków, zanim umrę!“

Pędem wbiega po drabinie, puka w żaluzję; po chwili Matylda słyszy go, chce otworzyć okno, drabina nie puszcza; Julian czepia się żelaznego pręta służącego do przytrzymywania żaluzji i narażając się na spadnięcie popycha gwałtownie drabinę i usuwa ją nieco. Matylda może otworzyć.

Wpada do pokoju ledwie żywy.

— Więc to ty! — mówi Matylda rzucając mu się w ramiona.

Ten epizod — z punktu widzenia konwencji stosowanej w całej powieści właściwie błędny — jest wyjątkowo jednoznaczny: autor pragnie osiągnąć efekt sceniczny i osiąga go, „niemal słyszemy przyspieszony oddech działających postaci“, jak powiada Brombert<sup>35</sup>. Ale ta metoda wy-

<sup>33</sup> Por. też dyskwalifikującą ocenę u F. Marill-Albérès, *Le Naturel chez Stendhal*, s. 452.

<sup>34</sup> Por. J. Prévost, *La Création chez Stendhal*, nowe wyd., Paryż 1951, s. 261. Prace nad tą formą, która dojrzała w rękach Dujardina, są ledwo zapoczątkowane. Zob. C. D. King, *É. Dujardin and the Genesis of the Inner Monologue*, „French Studies“, 1955, nr 2, s. 101 nn.

<sup>35</sup> V. Brombert, *Stendhal et la voie oblique*, Paryż 1954, s. 32.

stępuje też wyjątkowo, ponieważ Stendhal z reguły wyraża swoją wizję rzeczywistości, nawet najbardziej natarczywie atakującej wyobraźnię, w czasie przeszłym (poza, rzecz jasna, dialogami). Bez uciekania się do takiej fikcji dramatycznej stworzył on w *Pustelni parmeńskiej* słynny opis bitwy pod Waterloo, który jest nie tylko arcydziełem w zakresie skracań dystansu, ale fenomenem literackim po dzień dzisiejszy nie zgłębionym do samego dna i na tle techniki powieściopisarskiej dwudziestego wieku z pewnością szczytem nowoczesności Stendhala. Ten długi epizod, wypełniający dwa rozdziały, nie jest ani tak jednorodny pod względem metody, ani tak jednoznaczny w swoich intencjach, jak fragment co tylko przytoczony. Fabrycy del Dongo przeżywa chaos bitwy w różnych momentach, w różnych ujęciach i bezpośredniość jego wrażeń uczy go rozmaitych prawd, których nie przeczuwał: patos wojny nie istnieje, rycerskiego braterstwa na polu walki jest dużo mniej niż złodziejstwa i bandytyzmu, śmierć, nawet pod sztandarem Napoleona, okazuje się ohydna i przerażająca. Wychowawczy sens tego wszystkiego może więc prowadzić do wniosku, że bitwa pod Waterloo została skonstruowana po prostu na zasadzie ironii<sup>36</sup>. Ale ta interpretacja, choć do pewnego stopnia bardzo słuszna, nie wystarcza. Stendhal użył w tych dwóch rozdziałach sposobów, które same przez się, to znaczy niezależnie od funkcji epizodu w powieści, wyrażają przede wszystkim artystyczną teorię poznania, z którą zetknęliśmy się już w ekspozycji *Czerwonego i czarnego*.

Świat jest dany Fabrycemu jako szereg doznań udzielających się najprzód zmysłom, przy czym zjawisko może być dla obserwatora zupełnie logiczne albo przynajmniej nie dezorientujące:

W tej chwili kula wpadła między wierzby biorąc je z ukosa; Fabrycy ujrzał, jak gałązki, ścięte niby kosą, rozsypały się na obie strony.

O wiele bardziej charakterystyczne dla całego epizodu są sytuacje, w których obserwator pozostaje zdezorientowany wśród przeżywanych przez niego wrażeń:

Dotarłszy na skraj łąki usłyszeli straszliwy hałas, armaty i karabiny grały ze wszystkich stron, na prawo, na lewo, z tyłu. Ponieważ lasek, z którego wyjechali, rósł na wzgórku na jakie osiem lub dziesięć stóp nad równiną, ujrzeni dość wyraźnie kawałek bitwy; ale właściwie na łączce nie było nikogo. Łakę tę odcinał, o jakie tysiąc kroków, długi rząd bujnych wierzby; nad tymi wierzbami widać było biały dym, który niekiedy wzbijał się krętą smugą ku niebu.

Dezorientacja Fabrycego wynika czasami z elementarnych praw perspektywy:

<sup>36</sup> Tak sądził B. Croce w swoim szkicu o Stendhalu, *Poesia e non poesia*, Bari 1923, s. 96, oraz F. C. Green, *Stendhal*, Cambridge 1939, s. 299.



...zwrócił głowę w stronę nieprzyjaciela. Były to długie szeregi czerwonych ludzi, ale — co go mocno zdziwiło — zdali mu się bardzo mali. Długie ich linie — pułki czy dywizje — widziały mu się nie wyższe niż płoty.

Najpiękniejszy efekt artystyczny znajduje się nieco wcześniej. Fabrycy, który galopuje w świetle marszałka Neya, przechodzi od wrażenia całkowite dlań niepojętego do zrozumienia jego przyczyny. Samo zestawienie skutku z przyczyną — ziemia rozpryskująca się od pocisków — jest raczej banalne, ale olśniewa finezją systematyczna powolność, z jaką Stendhal wyjaśnia sytuację:

Znowu puścili się galopem. W kilka chwil później Fabrycy ujrzał na dwadzieścia kroków przed sobą orną ziemię, ruszającą się w osobiwy sposób. Bruzdy były pełne wody, wilgotna zaś ziemia, tworząca zagony wśród tych bruzd, leciała raz po raz na parę stóp w górę czarnymi grudkami. Fabrycy zauważył mimochodem to dziwne zjawisko, po czym myśl jego znów utonęła w dumaniach o sławie marszałka. Usłyszał za sobą nagły krzyk: to dwaj huzarzy padli ugodzeni kulami; kiedy się obejrzał, byli już dwadzieścia kroków za eskortą. Ujrzał rzecz straszną: zakrwawionego konia, który się miotał na roli, płacząc nogi we własnych wnętrznościach — chciał gnać za innymi. Krew spływała do błota.

„Ha! Jestem nareszcie w ogniu! — powiedział sobie. — Widziałem ogień! — powtarzał z zadowoleniem. — Jestem prawdziwy żołnierz!” W tej chwili eskorta pędziła co koń wyskoczy; bohater nasz zrozumiał, że to kule rozpryskują ziemię ze wszystkich stron.

Georges Blin poświęca metodzie zastosowanej w opisie bitwy pod Waterloo szereg spostrzeżeń, do których badacze powieści zawsze już będą wracać. Znakomite są m. in. jego uwagi o Stendhalowskim relatywizmie, którego źródło stanowi osiemnastowieczny sensualizm. Nieporozumieniem natomiast, jak sędzę, jest teza, że ta sama metoda („technique relativiste“, „restriction de champ“) występuje również w niedokończonej noweli *Kawaler de Saint-Ismier*<sup>37</sup>. Bohater tej historii, dziejącej się za czasów Richelieu'go, zabija w pojedynku swego przeciwnika i uciekając przed karą szuka schronienia w jakimś starym pałacu, wchodzi do pustego, ale z przepychem urządzonego pokoju, w którym zostaje uwięziony, gdyż drzwi nie otwierają się od środka; zasypia tam i budzi się w chwili, kiedy w towarzystwie panny służebnej nadchodzi młoda i piękna dziewczyna, która podejmuje z nim rozmowę jeszcze bardziej potęgującą tajemniczość tego miejsca. Tą drogą jednak nigdy nie zdołamy określić genezy i perspektyw rozwojowych metody, według której autor *Pustelni* skonstruował obraz bitwy. Tu i tam co prawda rzeczywistość jest tajemnicza, zdeorientowany bohater ma ograniczone pole widzenia — metody artystyczne są jednak zasadniczo zupełnie różne. W przygodzie Saint-Ismiera rządzi po prostu romantyczna tajemniczość powieści gotyckiej, podczas gdy przeży-

<sup>37</sup> G. Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, s. 174 n.

cia Fabrycego na polu bitwy — w istocie swojej jak najbardziej antyromantyczne — wywodzą się z sensualizmu i zdradzają u autora nieprawdopodobnie wczesne i konsekwentne przecucie tego, co miał dać literaturze impresjonizm.

„Przyszlą historię literatury francuskiej widzę w historii malarstwa“ — to zdanie z listu do Balzaca musi budzić zdumienie w odniesieniu do bitwy pod Waterloo. Impresjonistyczna zasada, że doznanie czysto zmysłowe wyprzedza intelektualną interpretację, działa w tym epizodzie w sposób nie budzący żadnych wątpliwości. Mamy tu więc rozkwit metody, którą w zarodkowej formie stosuje już ekspozycja *Czerwonego i czarnego*. Fabrycy dokonujący odkrycia, dlaczego grudki ziemi tak dziwnie podskakują, ilustruje ten sam schemat postrzegania, który możemy zaobserwować u podróżnika wkraczającego w granice miasteczka Verrières, zwłaszcza gdy zbliża się on do fabryki gwoździ, a następnie poznaje mera zaczynając od najbardziej zewnętrznych jego rysów. Trzeba zresztą dodać, że ta właśnie metoda występuje również w *Czerwonym i czarnym* w postaci najzupełniej rozwiniętej i dojrzałej, chociaż na przestrzeni mniejszej niż w *Pustelni*. Wystarczy przypomnieć rozdział osiemnasty, gdzie Julian szuka w starym klasztorze biskupa z Agde, aby go uprzedzić, że król przybędzie lada chwila:

W drugim końcu sali, koło jedyne go okna, przez które wnikało światło, ujrzał ruchome zwierciadło oprawne w mahoń. Młody człowiek w fioletowej sukni, w koronkowej komży, z gołą głową, stał przed lustrem. Sprzęt ten wydawał się dziwny w tym miejscu; przywieziono go zapewne z miasta. Julian zauważył, że młody człowiek ma minę poirytowaną; prawą ręką rozdawał błogosławieństwa w stronę lustra. „Co to może znaczyć? — pomyślał — Czy ten młody księżyk dopełnia jakiej wstępnej ceremonii? To może sekretarz biskupa... Będzie niegrzeczny jak ci lokaje... Ano cóż, mniejsza. Próbujemy!“

Ruszył naprzód i przebył dość wolno całą długość sali, wciąż z oczami zwróconymi w stronę jedyne go okna, gdzie młody człowiek uroczystym gestem bez przerwy rozdawał tysiączne błogosławieństwa.

W miarę jak się zbliżał, mógł tym wyraźniej oglądać zagniewaną minę młodego księżyka. Na widok bogatej koronkowej komży zatrzymał się mimo woli o kilka kroków od wspaniałego zwierciadła. „Obowiązkiem moim jest zagadać doń“ — rzekł sobie wreszcie, ale piękność sali oneśmieliła go; przy tym z góry już czuł się przykro dotknięty opryskliwością, jakiej się spodziewał.

Młody człowiek, spostrzegłszy Juliana w lustrze, odwrócił się i wypogadzając twarz rzekł łagodnie:

— I cóż, drogi panie, gotowe wreszcie?

Julian zdumiał się. W chwili gdy młody człowiek się odwrócił, Julian ujrzał krzyż na jego piersiach — był to biskup z Agde.

Metoda zjawia się zatem bardzo wczesnie i szczegółowe prześledzenie kolejnych etapów jej rozwoju to jedno z najbardziej pasjonujących zagadnień dla badaczy Stendhala. Co najważniejsze jednak, zmusza ona do

refleksji nad podstawami realistycznej koncepcji opisu i sięga bardzo daleko w dzieje późniejszej powieści. Ogólnie biorąc, bitwa pod Waterloo w *Pustelni parmeńskiej* stawia przed historykiem literatury trzy problemy. Przede wszystkim, zważywszy okoliczność, że Stendhal, niezależnie od impresjonizmu swojej techniki, daje w rezultacie obraz chaotyczny, ironicznie urągający wszelkim tradycyjnym wyobrażeniom o historycznej bitwie, a pośrednio także o rzeczywistości w ogóle, metoda ta kłóci się z pojęciem realizmu przyjętym dla powieściopisarstwa dziewiętnastowiecznego, a w znacznej części również dzisiejszego. W obrębie *Pustelni* konflikt metod jeszcze nie istnieje — epizod pod Waterloo stanowi tylko niewielką część tego utworu i nie decyduje o całości. Niemniej wszakże, jako zjawisko prekursorskie w stosunku do eksperymentów naszej epoki, oznacza on już wtedy, w roku 1839, zarodek konfliktu. Nawet w granicach dziewiętnastego wieku wystarczy poczekać do ukazania się *Nędzników* (1862), aby stwierdzić jaskrawą i pełną znaczenia rozbieżność. Opis bitwy pod Waterloo u Wiktora Hugo trzeba bezwzględnie uznać za bardziej realistyczny, jeżeli mamy być konsekwentni w stosunku do normalnej definicji realizmu. Jest to prawdziwy paradoks, ponieważ opis w *Nędznikach* jest niezmiernie abstrakcyjny, retoryczny i ubogi w konkretne realia — ma jednak centralny i nigdy nie zamglony punkt widzenia, który pozwala idealnemu obserwatorowi (pokrywającemu się z autorem) panować od początku do końca nad obrazem bitwy. Nawiasem mówiąc, upór, z jakim Hugo zachowuje ten punkt widzenia Opatrzności czy też dobrze poinformowanego historyka, nasuwa podejrzenie, że twórca *Nędzników* skonstruował odnośny epizod na przekór Stendhalowi, którego darzył wytrwałą i nieraz ujawnianą nienawiścią<sup>38</sup>.

Po wtóre, metoda opisu bitwy pod Waterloo w *Pustelni* wyrosła nie tylko z impresjonistycznych skłonności Stendhala jako wyznawcy sensualizmu Condillaca i jego następców, ale w tym samym stopniu z obserwacji najściślej realistycznej. Już Sainte-Beuve zauważył w swoim artykule z 1854 r., że Stendhal mógł znać (według niego znał na pewno) książkę pewnego żołnierza angielskiego, który uczestniczył w bitwie pod Wiktoria równie oszołomiony wszystkim, jak Fabrycy pod Waterloo i opisał to w podobny sposób jak autor *Pustelni parmeńskiej*<sup>39</sup>. Pierre Martino —

<sup>38</sup> „Monteskiusz przetrwał dzięki temu, co napisał. Pan Stendhal nie przetrwa, ponieważ ani przez chwilę nie miał pojęcia, co to znaczy pisać“ — oświadczył po śmierci Stendhala. Pisząc rozdział o Waterloo Hugo wymienia wśród historyków, którzy „po mistrzowsku“ przedstawili tę bitwę, Waltera Scotta i Lamartine’a (II, 1, III), co już trochę wygląda na przytyk.

<sup>39</sup> Książka ta ukazała się w roku 1819. Liprandi, *op. cit.*, s. 161 nn., przytacza identyczne co do treści i pochodzące mniej więcej z tego samego czasu wypowiedzi Pawła Ludwika Courier, które autor *Pustelni* mógł również znać.



zresztą lekceważąc rozgłos, jaki zyskał ten epizod — stwierdził całkowitą oryginalność i niezależność Stendhala<sup>40</sup>. Wykazał, że Henryk Beyle tak właśnie przeżył w 1813 r. bitwę pod Bautzen. W jego *Dzienniku* z 21 maja tego roku znajduje się następująca notatka:

19 maja przybyliśmy o siódmej rano do biwaku pod Bautzen. Już od dwóch godzin słyszałem bardzo gęsty ogień po lewej ręce; zdaje się, że to była dywizja generała Bertrand, trochę zaskoczona przez nieprzyjaciela [...] Dwudziestego, o drugiej nad ranem, fałszywy alarm. O jedenastej okazujemy niemałą brawurę podsuwając się trzy razy aż do naszych straży, pod ogniem fortecy, który miał zasięgi jednej trzeciej strzału armatniego i mógł nas zmiażdżyć.

Docieramy do wzgórka pokrytego wtoczonymi tam blokami granitu; po prawej ręce, tuż obok, widzimy nasze posterunki i po kwadransie rozmowy z nimi mieliśmy wracać, kiedy nagle spostrzegamy jakieś wielkie poruszenie kawalerii, a za nami, po lewej, zjawia się Jego Cesarska Mość i wartownicy składają swoje burki. Rano rozmawiali z posterunkami po tamtej stronie. Wracamy; wszystko szykuje się do bitwy, oddziały pędzą na lewo, tam, gdzie się udał cesarz, i na prawo, ku zalesionym wzgórzom. Ledwo skłoniłem tych mało-dusznych ludzi, by zechcieli popatrzeć na bitwę. Wyraźnie dostrzegamy Bautzen ze stoku przeciwległego miastu. Od dwunastej do trzeciej po południu doskonale widzimy wszystko, co można widzieć z bitwy, to znaczy nic. Przyjemność polega na tym, że człowiek jest trochę wzruszony świadomością czegoś strasznego, co się dzieje. Majestatyczne dudnienie armat odgrywa w tym dużą rolę [...] Przylapuje nas ulewa, wchodzimy do szałasów zbudowanego z gałęzi i słomy. Tymczasem w pobliskiej wsi podnosi się gwałtowna strzelanina.

Opis bitwy pod Waterloo — w której Stendhal nie brał udziału — jest więc, jak z tego widać, stylizowaną relacją z autentycznego pola bitwy. O tym, że metoda ta musi być uznana za realistyczną w tradycyjnym znaczeniu, świadczy też największy z kontynuatorów Stendhala, Tołstoj, jako autor *Wojny i pokoju*<sup>41</sup>. Ale ponadto istnieje problem trzeci: Waterloo Stendhala prowadzi tak samo do koncepcji nie będącej już realistyczną w tym znaczeniu słowa, skoro ją gloryfikuje Sartre w swoim artykule-manifeście o powieści Dos Passosa 1919<sup>42</sup>. Oczywiście, problem powstaje, jak wspomnieliśmy wyżej, nie w związku z *Pustelnią parmeń-*

<sup>40</sup> P. Martino, *Stendhal*, Paryż 1914, s. 39 n.

<sup>41</sup> Por. L. N. Tołstoj, *O literaturze*, Moskwa 1955, s. 663 (wywiad udzielony w sierpniu 1901 r. Pawłowi Boyer dla dziennika „Le Temps“): „Ja bardziej niż ktokolwiek inny mam wielki dług u Stendhala. On mnie nauczył rozumieć wojnę. Niech pan przeczyta w *Pustelni parmeńskiej* opowiadanie o bitwie pod Waterloo. Któż przed nim opisał wojnę w ten sposób, to znaczy taką, jaka jest w rzeczywistości?... Powtarzam, wszystkiego, co wiem o wojnie, dowiedziałem się najprzód od Stendhala“. Blin, *op. cit.*, s. 169, podaje fragmenty oryginału francuskiego, gdzie ostatnie zdanie brzmi: „Je le répète, pour tout ce que je sais de la guerre, mon premier maître, c'est Stendhal“.

<sup>42</sup> J.-P. Sartre, *A propos de John Dos Passos et de „1919“*, [w tomie:] *Situations*, I, Paryż 1947, s. 14 nn.

ską, lecz na tle całej twórczości tego autora, która wykazuje szereg tendencji zadziwiająco zbieżnych w kierunku ideału artystycznego egzystencjalistów.

W sumie ani opis bitwy pod Waterloo, ani żadna z pobieżnie tu scharakteryzowanych tendencji prekursorskich Stendhala nie podważają jego realizmu, niemniej jest to realizm szczególnego rodzaju. Wspaniały rozkwit studiów nad tym pisarzem dowodzi, że nie można go zmieścić w klasycznym schemacie rozwoju powieści francuskiej od Constanta do Zoli i tego, co nastąpiło później. Aby w pełni odpowiadać rzeczywistości historycznej, schemat ten musi uwzględniać zjawiska tak skomplikowane, jak twórczość Stendhala, niekiedy bardziej tradycyjna niż to, co jest tradycyjne w *Adolfie*, a często wybiegająca daleko nie tylko poza Balzaca, lecz i Zolę.

## STENDHAL ET LE ROMAN FRANÇAIS DU XIX SIÈCLE

### RÉSUMÉ

Jusqu'à la parution du livre de Jean Prévost, *La Création chez Stendhal* (1942), les commentateurs de cet écrivain étaient très peu sensibles aux problèmes esthétiques de son oeuvre de romancier. Consciemment ou non, ils s'alignaient sur l'opinion de Lanson: „La forme, dans Stendhal, est indifférente; elle n'existe pas comme forme d'art, elle n'est que la notation analytique des idées”. Mais c'est là une attitude en grande partie dépassée. L'admirable ouvrage de Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman* (1953), prouve quel progrès a été déjà accompli dans cette direction. L'auteur de l'essai publié ci-dessus s'est proposé de faire quelques remarques sur les questions qui tout de même lui paraissent toujours plus ou moins négligées. C'est d'abord la théorie du roman telle qu'elle est exposée dans les notes et les articles de Stendhal. En dépit des apparences et des assertions souvent renouvelées, l'auteur la trouve très cohérente. Ensuite, il y a le problème du réalisme qu'on renferme un peu trop facilement dans l'esthétique du miroir. Surtout après le livre révélateur de M<sup>me</sup> Francine Marill-Albérès, *Le Naturel chez Stendhal* (1956), il faut bien modifier cette image. Le héros stendhalien, qui doit tant non seulement à l'idéal de la Renaissance italienne mais aussi à la morale de Corneille, n'est pas — malgré les traits qu'il emprunte le cas échéant à Berthet et Laffargue — un simple reflet capté par un miroir promené dans l'époque de Stendhal.

L'auteur s'attache à démontrer sur quelques exemples qu'en jugeant l'oeuvre de Stendhal on emploie trop souvent des instruments d'analyse notoirement périmés. On croit volontiers que le créateur du *Rouge et Noir* compose mal. Il a été incapable de donner à ce roman une exposition à la manière de Walter Scott, prétend Maurice Bardèche. Déjà Zola était sévère pour ces pages qui présentent au lecteur Verrières et M. de Rênal: il n'y voyait qu'un morceau amorphe, écrit „au petit bonheur de l'alinéa”. Or Mario Bonfantini prouve sans aucune difficulté que les quatre ou cinq pages en question contiennent, savamment pesée, une somme d'aperçus d'ordre historique et économique qui situent la ville et les

personnages avec une précision toute balzacienne. Il faut ajouter qu'au point de vue artistique cette exposition est encore plus belle. Elle est construite, d'un bout à l'autre et sur plusieurs plans, selon la perspective d'un voyageur qui approfondit progressivement des sensations d'abord mal déterminées et confuses. Préludant par son impressionnisme à la méthode qui s'épanouira dans le célèbre épisode de la bataille de Waterloo, cette entrée en matière constitue un chef-d'oeuvre de composition.

Le dénouement du *Rouge et Noir* pose un problème qui, débattu depuis soixante ans, prouve la persévérance de certains partis-pris qui empêchent de reconnaître à l'art de Stendhal sa juste valeur. Faguet a mis en circulation l'idée bien connue que les derniers chapitres sont artificiels et illogiques parce que Julien dispose de tout ce qu'il faut pour apaiser le marquis de la Mole et épouser Mathilde. Henri Martineau a voulu défendre Stendhal en décelant chez Julien l'état d'hypnose lucide. Cependant une explication valable doit se baser sur des raisons esthétiques et philosophiques. Faguet en avait entrevu une, malheureusement sans la retenir, car il affirme qu'une conception romantique et antibourgeoise a écarté l'écrivain du dénouement soit-disant vrai et logique. La thèse de M<sup>me</sup> F. M. Albérès, avec la lumière qu'elle apporte sur les origines cornéliennes du héros de Stendhal, rend l'obstination de Julien tout à fait compréhensible. Tant qu'on lui appliquera les critères d'un réalisme naïf et étroit, l'originalité profonde de Stendhal restera méconnue.

Les traits les plus modernes de sa méthode ont été mis en relief par Ramon Fernandez dans une communication sur *L'Autobiographie et le roman — l'exemple de Stendhal*, lue en 1925 à Pontigny et recueillie dans *Messages*. Ce texte, aujourd'hui à peine mentionné, est plus important qu'on ne croit. D'abord, il n'a rien perdu de son actualité. En parlant tout récemment de la démarche stendhalienne qui donne au lecteur „le sentiment que la phrase coexiste avec l'événement, appartient à un même instant: celui de son apparition”, en caractérisant cette écriture qui atteint la „présence du présent”, Gaëtan Picon ne fait que paraphraser les idées de Fernandez. Avec l'essai sur Balzac qui voisine avec lui dans *Messages*, ce texte capital a certainement été mis à profit par Sartre. On peut dire que son esthétique du roman, définie dans *Situations*, est fondée moins sur la philosophie existentialiste que sur l'interprétation de Stendhal selon Fernandez.

La description de la bataille de Waterloo, dans la *Chartreuse de Parme*, est à cet égard la réussite la plus éblouissante de Stendhal. L'abolissement de la perspective traditionnelle, la perception chaotique de la réalité avant que l'esprit ne soit en état de l'interpréter, le devenir de la sensation rendu palpable dans la structure du récit — tout cela correspond aux tendances les plus avancées du roman moderne. Georges Blin a consacré aux „restrictions de champ” chez Stendhal un chapitre qu'on ne saurait trop admirer, mais à qui l'auteur de l'étude qu'on résume ici fait un reproche. M. Blin croit que l'épisode de Waterloo est construit selon la même méthode que *Le Chevalier de Saint-Ismier*. Or cette nouvelle, dont le héros découvre petit à petit les particularités inquiétantes d'une maison où il s'est introduit par hasard, doit sa structure à une méthode plus ancienne et infiniment plus simple: celle du roman terrifiant.

Quant à l'épisode de Waterloo, l'auteur trouve qu'il serait utile de reconsidérer le sensualisme de Stendhal en tant que point de départ vers une certaine optique impressionniste. Il faudrait voir ensuite quelle importance ont eu, pour l'élaboration de cette méthode, les préoccupations dramatiques de l'écrivain, comment elle s'annonce dans ses textes théoriques (surtout dans les marginales de *Lucien Leuwen*)



ainsi que dans ses romans antérieurs (notamment dans l'exposition du *Rouge* et dans l'épisode du même roman où Julien observe, sans rien comprendre, l'évêque d'Agde s'entraînant devant le miroir).

Tout réaliste qu'il est dans l'acception courante du mot, Stendhal, considéré ainsi à partir du roman moderne, bouleverse les idées qu'on se faisait sur la technique romanesque du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est un grand mérite de ceux qui, de nos jours, renouvellent les études stendhaliennes: ils nous font enfin comprendre cette technique jusqu'à présent trop simplifiée.

Maciej Żurowski

## СТЕНДАЛЬ И ФРАНЦУЗСКИЙ РОМАН XIX ВЕКА

### РЕЗЮМЕ

Пока не появилась в 1942 г. книга Жана Прево — Создание у Стендаля (Jean Prévost, *La Création chez Stendhal*) толкователи этого писателя были мало чувствительны к эстетическим проблемам его произведения. Они сознательно или несознательно подчинялись мнению Лансона: „Форма у Стендаля не играет роли, она не существует в артистическом смысле и является только аналитическим запечатлением мысли”. Но такой подход уже в значительной степени неактуален. Прекрасный труд Ж. Блина (Georges Blin) *Stendhal et les problèmes du roman* (1953) доказывает, что в этой области наступил прогресс. Автор настоящего труда поставил себе задачу привести несколько замечаний на тему проблем, которые, по его мнению, все-таки остаются в некотором пренебрежении. Это касается прежде всего теории романа, начертанной в заметках и статьях Стендаля. Вопреки видимости и часто повторяемым утверждениям автор считает, что теория у Стендаля прочно связана с его творческой практикой. Затем автор рассматривает проблему реализма, которую обыкновенно, в слишком упрощенный способ, помещают в эстетике отображения. Особенно после сенсационной книжки Ф. М. Альбереса (Francine Marill-Albérès) *Le Naturel chez Stendhal* обязательно нужно изменить существующее положение вещей. Герой романа Стендаля, который столько обязан не только идеалу итальянского Возрождения, но также морализму Корнейя, не представляет — несмотря на черты, которые в данном случае он заимствует от Берет и Лафарга — простого отражения зеркала, направленного на эпоху Стендаля.

Автор пытается указать, ссылаясь на несколько примеров, что при толковании произведения Стендаля критика слишком часто пользуется методами анализа, которые несомненно устарели. Она с готовостью утверждает, что роман писателя *Красное и черное* плохо составлен. Стендаль — говорит Морис Бардеш — не сумел создать для этого романа плана по образцу Вальтера Скотта. Уже Золя был очень суров к тем страницам, которые указывают читателю Верьер и г. де Реналь: он видел в них какой-то аморфический фрагмент, написанный „наудачу, а *linea*”. Итак, Марио Бонфантини доказал без никакого труда, что эти четыре или пять страниц книги содержат умно рассчитанную сумму воззрений исторического и экономического характера, которые обрисовывают город

и героев романа с точностью поистине бальзаковской. Следует добавить, что эта экспозиция с артистической точки зрения еще более прекрасна. Она построена от начала до конца, и то в нескольких плоскостях, на основании перспективы путешественника, который все более усугубляет передачу своих впечатлений, описанных вначале туманно и запутано. Такое введение в содержание, импрессионистический рефрен метода, который дойдет до расцвета в знаменитом эпизоде битвы под Ватерлоо, является шедевром композиции.

Развязка в романе *Красное и черное* подсказывает проблему, которая, приковывая внимание вот уже шестьдесят лет, доказывает, что существует упорная тенденция преднамеренных концепций, которые препятствуют признать искусству Стендаля надлежащие ему достоинства. Фагэ распространял мнение, что последние главы романа натянуты и нелогичны, так как Жюльен располагает всеми достоинствами для того, чтобы удовлетворить маркиза де ла Мол и повенчаться с Матильдой. Анри Мартино хотел защищать Стендаля, досматриваясь у Жюльена состояния гипнотического ясновидения. Но ведь надлежащее объяснение должно опираться на эстетических и философских основаниях. Такое объяснение представилось Фагэ, но он им не воспользовался, поскольку этот критик утверждает, что романтическая и антимещанская концепция отвела писателя от правильного и логического разрешения. Теза Франсина Альбераса, указывающая на то, что герой Стендаля выводится от Корнейя — совершенно объясняет упорство Жюльена. Глубокая оригинальность Стендаля останется до тех пор непонятной, пока к ней будут прикладывать критерии наивного и узкого реализма.

Наиболее современные черты творческого метода Стендаля были выделены Рамоном Фернандесом в докладе *L'Autobiographie et le roman — l'exemple de Stendhal*, прочитанном в 1925 году в Потиньи и опубликованном в „*Messanges*”. Этот текст, о котором сегодня едва упоминают, гораздо более важен, чем предполагается. Прежде всего он совершенно не потерял злободневности. Гаэтон Пикон говоря недавно о методе Стендаля, который вызывает у читателя впечатление, что предложение развертывается наравне с событием, принадлежит к тому же моменту времени — к моменту его возникновения, и характеризуя этот род писания, который создает иллюзию, что „настоящее присутствует” — парфразирует только мысли Фернандеса. Этот основной текст вместе с находящейся в этой книге статье о Бальзаке несомненно был использован Сартром. Можно сказать, что его эстетика романа, описанная в *Situations*, менее основана на экзистенциальной философии, чем на толковании Стендаля на манер Фернандеса.

Описание битвы под Ватерлоо в *Пармской обители* является в этом отношении наиболее поразительным достижением. Упразднение традиционной перспективы, хаотическое восприятие действительности, прежде чем она может быть истолкована рассудком, заметная кристаллизация ее впечатления в структуре рассказа — все это отвечает тенденциям, наиболее остро проявляющимся в современном романе. Жорж Блин посвятил „сужениям поля” у Стендаля главу достойную восхищения, по отношению к которой автор настоящей статьи может сделать один упрек. М. Блин полагает, что эпизод о Ватерлоо построен на осно-

вании того же метода, что и рассказ *Кавалер де Сен-Име*. Структура этого произведения, герой которого постепенно обнаруживает, что дом, в котором он случайно нашёлся, обладает тревожными особенностями, обязана прежнему, гораздо более простому методу, т. е. структуре готического романа.

Что касается эпизода Ватерлоо — автор считает, что было бы полезно еще раз проанализировать сенсуализм Стендаля в качестве исходного положения для некоторого рода импрессионистического представления. Затем следовало бы определить, какое значение для разработки этого метода имели драматические увлечения писателя, как этот метод предвещается в теоретических текстах (особенно на полях *Люсьена Левена*), а также как и в его более ранних романах (а именно в экспозиции *Красного и черного* и в эпизоде того же романа, в котором Жюльен наблюдает с удивлением епископа д'Агде, который готовится перед зеркалом).

Будучи реалистом в общем смысле этого слова, Стендаль противопоставляется принятым взглядам на технику писания романов в XIX в. — как только мы посмотрим на него со стороны современного романа. Большой заслугой исследователей творчества Стендаля является, что они дают нам возможность понять наконец эту технику, которую до сих пор слишком упрощали.

Przełożył Eugeniusz Jeleniewski



ZDENKA STAVINHOVA  
Brno

## GAUTIER — CRITIQUE DE DELACROIX

(UNE PAGE DE L'HISTOIRE DE LA CRITIQUE D'ART COMME GENRE  
LITTÉRAIRE)

Le plus souvent on a tendance à ne voir en Théophile Gautier critique que l'un des défenseurs les plus accrédités de l'art pour l'art. Cependant est-ce toute la vérité? N'est-ce pas un peu simplifier le rôle que Gautier a joué à son époque en tant que critique d'art? Ne s'est-il pas affirmé aussi comme défenseur de tendances novatrices et progressistes? C'est pour répondre à cette question que nous avons écrit les pages suivantes.

Dans son article sur Gautier, Baudelaire trouve que Gautier critique est mieux connu que Gautier poète<sup>1</sup>. Mais aujourd'hui on pourrait dire plutôt le contraire. Car aujourd'hui on le connaît bien comme poète, mais on le connaît moins comme critique d'art. De ce point de vue il n'est pas encore dûment apprécié<sup>2</sup>. Une partie de ses critiques fut rassemblée (soit encore pendant sa vie, soit plus tard après sa mort) et publiée en volumes<sup>3</sup>, dont plusieurs furent présentés avec peu de soin. Beaucoup de ses articles restent toujours encore enfouis dans les journaux les plus divers. C'est aussi le cas de nombre de ceux qu'il a consacrés au peintre Delacroix. Nous tâchons de les mettre à profit dans les présentes réflexions<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Ch. Baudelaire, *L'Art romantique*, Paris 1925, Conard, p. 333.

<sup>2</sup> Une vaste étude de H. Lavergne, *Gautier critique d'art*, „Études d'Art”, 13, 1957-58, Musée Nat. des Beaux-Arts d'Alger, donne le plus de renseignements de cette partie de l'activité de Gautier. L'étude parle de Gautier critique en général et surtout de Gautier critique d'art italien.

<sup>3</sup> *Salon de 1847*, Paris 1947, J. Hetzel, Warnod et Cie; *Les Beaux-Arts en Europe*, Paris 1855-56, M. Lévy, 2 vol.; *L'art moderne*, Paris 1856, M. Lévy; *Histoire du romantisme*, Paris 1927, Charpentier-Pasquelle; *Tableaux à la plume*, Paris 1880, Charpentier; et d'autres encore.

<sup>4</sup> Les journaux où Gautier publiait ses critiques sont très nombreux, mais la plus grande partie de ses articles se trouve dans „La Presse” et dans „Le Moniteur Universel”. Dans notre étude, nous nous appuyons autant sur les articles parus en volumes que sur les critiques non recueillies jusqu'à ce jour. Ce sont des comptes rendus de Salons, d'expositions, différents articles où Gautier parle de Delacroix ainsi que des catalogues de différentes collections où l'introduction est écrite par Gautier. Rappelant aussi quelques critiques de certains contemporains de Gautier, nous nous appuyons d'une part sur leurs articles dans les journaux et d'autre part sur quelques oeuvres en volumes.

Quelques mots d'abord en marge du mouvement romantique. Le temps où le romantisme naît et se développe est une époque de grands changements politiques, économiques et sociaux qui trouvent leur répercussion dans les divers aspects de l'évolution artistique.

En France au XIX<sup>e</sup> siècle, la peinture joue un rôle très important. Elle contribue à préparer la voie au romantisme et aussi au réalisme littéraire. Dans l'art ainsi que dans la littérature on peut considérer le romantisme, *grosso modo* bien sûr, comme une réaction contre le classicisme. La bataille artistique précède la bataille littéraire. Déjà les Salons de 1819 ou de 1822 sont les dates importantes à ce point de vue<sup>5</sup>. Au Salon de 1824, les romantiques forment déjà un groupe et au Salon de 1827 leur victoire est déjà complète<sup>6</sup>. Cette bataille est beaucoup plus dure que celle des littérateurs, car les oeuvres des chefs du classicisme artistique sont beaucoup plus importantes que celles des adversaires pseudoclassiques de Hugo. Les artistes romantiques se révoltent contre le dogmatisme du classicisme officiel qui est protégé par l'Académie et par l'École des Beaux-Arts et contre le conservatisme de l'art académique qui se sert du classicisme comme d'une arme contre tous ceux qui cherchent des chemins nouveaux. Les peintres romantiques prennent part aux luttes sociales et politiques, notamment à partir de 1830, de même que les romantiques littéraires qui se détournent en grande partie du romantisme individuel pour ouvrir leurs oeuvres au romantisme social d'avant 1848.

À l'époque romantique il se produit un rapprochement étroit entre la littérature, l'art et la musique. Les musiciens, les poètes et les écrivains, cherchant ainsi que les artistes de nouvelles formes pour leur conception de l'art, discutent des questions dans les ateliers avec les peintres et les sculpteurs. Les artistes et les littérateurs sont en outre en relations amicales avec les musiciens. Chopin est un ami très intime de Delacroix. Quant aux artistes, ils lisent beaucoup, jamais ils n'ont puisé autant de sujets dans la littérature. De nombreux peintres, surtout les „petits romantiques“, cultivent beaucoup l'illustration. Ainsi Delacroix ou C. Nanteuil illustrent les oeuvres de Hugo, G. Doré illustre Balzac, Rabelais etc. A l'inverse, il y a aussi des poètes et des écrivains qui peignent ou dessinent (comme Hugo, Gautier ou Musset). Les écrivains et les artistes se soutiennent réciproquement dans leurs luttes. D'une part les artistes participent aux luttes pour *Hernani* de Hugo ou pour *Henri III et sa cour* de Dumas père, et d'autre part beaucoup d'écrivains écrivent sur l'art;

<sup>5</sup> Au Salon de 1819 Géricault expose le *Radeau de la Méduse*, au Salon de 1822 Delacroix expose *Dante et Virgile*.

<sup>6</sup> Au Salon de 1824 Delacroix expose les *Massacres de Scio*, au Salon de 1827 Delacroix expose la *Mort de Sardanapale*, L. Boulanger le *Supplice de Mazeppa*.

parfois ils savent découvrir les côtés novateurs de l'art de certains artistes mieux encore que les critiques de métier. Quant à Gautier qui, à ce point de vue, excelle parmi eux, son cas est un peu particulier, car il n'écrit pas ses critiques d'art en amateur, il est très bien préparé pour ce travail. Entre autres, il réserve une place importante dans sa critique à Delacroix.

C'est en Delacroix que la peinture qui, dans ce nouveau mouvement artistique domine, a trouvé son représentant le plus important et le plus grand. Pour Delacroix la pensée est l'essentiel. Il lui subordonne la forme. C'est un peintre à sujet. La peinture historique et monumentale est au centre de son intérêt. Le sujet principal de ses peintures, c'est la vie des gens. Dans plusieurs de ses tableaux il exprime la révolte contre chaque tyrannie, sympathisant avec les opprimés. Mais plus tard, peu après 1831, il se détourne des sujets tirés de la réalité où son intérêt était centré sur l'homme. Il ne touche cette réalité que dans les scènes tirées de l'Orient ou de la nature.

Se révoltant aussi contre la tyrannie des règles du classicisme dans la technique, il demande pour l'art la liberté de la forme et du style. Parmi ses moyens d'expression, la couleur joue le rôle le plus important. Par la juxtaposition des tons purs il cherche de créer des tons nouveaux et enrichit ainsi la couleur. C'est avec raison que Stasov appelle Delacroix un révolutionnaire dans le coloris. Il ne sous-estime pas le dessin, mais il l'assouplit et le lie toujours à la couleur.

Les autres romantiques, si nous laissons à part ceux qui, plus tard, ont quitté la voie du romantisme pour une autre, restent aujourd'hui dans l'ombre de ce grand peintre, quoique certains aient été, à l'époque, parfois mieux appréciés que Delacroix. Celui-ci, sachant unir l'observation à l'imagination, dépasse chaque sujet romantique et aussi tous ces artistes romantiques qui, en somme, ne savent faire que de la peinture anecdotique. Et c'est pourquoi il reste grand même quand le romantisme est déjà relayé par le mouvement réaliste. Par son art progressif, il a contribué au triomphe de la vie dans la peinture.

L'art de Delacroix trouve en son temps de nombreux admirateurs, mais aussi de nombreux adversaires. La critique est, à cette époque, divisée presque en deux camps: les partisans du classicisme et ceux du romantisme et de Delacroix. Dans le camp des admirateurs, on trouve même des critiques très sérieux, comme Étienne Delécluze. Car celui-ci, étant partisan de David et du classicisme, ne sait pas comprendre certains côtés novateurs de l'art de Delacroix. On pourrait nommer encore d'autres adversaires, par exemple le littérateur A. Karr, ou le littérateur M. Du



Camp. Celui-ci, prédit à Delacroix, encore au moment du grand triomphe du peintre en 1855, l'oubli de la part de la postérité.

A part les adversaires déclarés il y a naturellement encore ceux qui comprennent peu l'art de Delacroix. Ainsi les Goncourt lui préfèrent *Couture*<sup>7</sup>. L'Académie est le protecteur du classicisme. A l'époque de la lutte des „dessinateurs“ et des „coloristes“, elle protège les „dessinateurs“ et leur grand représentant Ingres. Le public qui demande à une oeuvre d'art soumission aux conventions traditionnelles, ne comprend pas Delacroix qui, par son art, lutte contre elles.

Dans le camp des admirateurs, on rencontre des critiques (Planche, Thoré, Mantz, Baudelaire, etc.) ainsi que des écrivains (A. Dumas, Balzac, Hugo) ou des artistes (A. Decamps, E. Fromentin, etc.). Parmi les admirateurs les plus fervents et les plus compréhensifs, on trouve Th. Gautier. Et on se rend compte de la grande importance de la défense que ce critique apportait au peintre, quand on lit les attaques violentes des adversaires de Delacroix.

Th. Gautier est de 13 ans plus jeune que Delacroix<sup>8</sup>. Au moment où il commence à prendre part à la vie littéraire et artistique, le romantisme fantaisiste et pittoresque des *Orientales* de Hugo trouve beaucoup d'admirateurs. Gautier aussi en est enchanté. Mais après 1830, cet art est très attaqué. Ses adversaires, entraînés par les idées de l'utilitarisme bourgeois et de l'utopisme social, demandent que l'art soit utile. Les saint-simoniens appartiennent aux plus obstinés. Ils désirent que l'art ait une fonction sociale, qu'il serve à guider la société. Mais Gautier, partisan enthousiaste du romantisme pittoresque, répond à toutes ces attaques par la théorie de l'art pour l'art.

Il est membre du Petit Cénacle qui s'était groupé vers la fin de 1830 et qui se réunit chez le sculpteur Du Seigneur. Ce Cénacle est un des premiers groupes qui prêchent l'art pour l'art. Pourtant en 1830 la théorie de l'art pour l'art n'est pas encore épuisée comme elle le sera en 1850. C'est une doctrine de combat, qui anime pour les luttes. Gautier est déçu par l'orientation de la société qui tend vers l'utilité matérielle. Il reproche cet utilitarisme à son époque dans la „Préface“ de ses *Poésies* en 1832. Attaquant les défenseurs de l'art utile, il proclame la beauté comme le but principal de l'art. Et puisque l'école pittoresque trouve de plus en plus d'adversaires, il leur répond par la „Préface“ de *Mademoiselle de Maupin* (1834), où il attaque surtout les saint-simoniens. Se tenant à l'écart des

<sup>7</sup> E. Goncourt appelle Delacroix „le coloriste le plus inharmonique qui soit“. E. et J. Goncourt, *Journal*. Édition définit., Paris, Flammarion-Pasquelle, t. VII, p. 21.

<sup>8</sup> Ferdinand-Eugène Delacroix: 1798—1863; Théophile Gautier: 1811—1872.

luttres politiques et sociales, il ne comprend pas que l'utilitarisme social prêché par les saint-simoniens n'est pas le même que l'utilitarisme de la bourgeoisie. Dans cette „Préface” il proclame que seulement ce qui ne sert à rien est beau.

En lisant de telles déclarations chez Gautier, il faut toujours se rappeler son goût du paradoxe. Souvent, en attaquant, il cherche à défendre sa conviction artistique. D'ailleurs on peut constater chez lui plusieurs contradictions<sup>9</sup>. Ainsi tout en réclamant l'art pur et l'indépendance de la littérature vis-à-vis de toutes les luttres sociales, il admet pourtant qu'une oeuvre reflète aussi les problèmes actuels. Dans le chapitre „Du beau dans l'art”, dans son oeuvre *l'Art moderne* (1856) il dit que l'artiste „peut refléter dans son oeuvre, soit qu'il les partage, soit qu'il les repousse, les amours, les haines, les passions, les croyances et les préjugés de son temps, à la condition que l'art sacré sera toujours pour lui le but et non le moyen”<sup>10</sup>. Ces paroles sont dignes d'être retenues.

Il dédaigne le bourgeois, mais son dédain est plutôt celui d'un esthète sceptique qui dédaigne tous ceux qui ne s'intéressent pas à l'art. Il ne pense pas à un changement de l'ordre social, il pense seulement à un changement de la vie bourgeoise. Malgré son dédain pour le bourgeois, il est obligé, pour vivre, d'écrire pour les grands journaux qui sont au service de la bourgeoisie, „La Presse” et plus tard „Le Moniteur”. Mais le directeur de „La Presse” E. Girardin ne l'estime pas à sa juste valeur, parce que Gautier ne veut pas se soumettre au goût de la bourgeoisie utilitaire et profiter des avantages qu'une telle soumission pourrait lui offrir<sup>11</sup>. Il place le culte du beau — qui acquiert ainsi un sens explicable par la situation sociale de l'époque — au-dessus de l'utilitarisme bourgeois qu'il dédaigne.

En 1831, au moment où Gautier écrit son premier article de critique, celle-ci est déjà un genre littéraire bien constitué<sup>12</sup>. N'oublions pas son

<sup>9</sup> Dans *Istorija francuzskoj litieratury*, Moskwa 1956, t. II, on rappelle aussi quelques-unes de ces contradictions.

<sup>10</sup> Th. Gautier, *L'Art moderne*, p. 152.

<sup>11</sup> M. Du Camp raconte à ce propos: „Gautier, me dit-il [Girardin], est un imbécile qui ne comprend rien au journalisme: ... il n'y a pas un directeur du théâtre qui ne lui eût fait des rentes à la condition de l'avoir pour porte-voix. Actuellement et depuis qu'il a quitté la »Presse«, il est au »Moniteur Universel«, c'est-à-dire au journal officiel de l'Empire; il n'en tire aucun parti, je vous le répète, c'est un imbécile qui n'a jamais profité d'une bonne occasion” (M. Du Camp, *Th. Gautier*, Paris 1890, Charpentier).

<sup>12</sup> Spoelberch de Lovenjoul dans son *Histoire des oeuvres de Th. Gautier*, Paris 1887, G. Charpentier, indique comme 1<sup>er</sup> article celui du 8 octobre 1831 portant le titre: *Buste de Victor Hugo*. L'article du 17 juin 1872 dans le „Bien Public” est le dernier publié de son vivant.

illustre devancier au XVIII<sup>e</sup> s. — Diderot. Surtout de 1830—1850, la critique d'art connaît un grand épanouissement qui continue même encore après cette date, environ jusqu'au temps de Zola. On peut alors suivre l'union exceptionnelle de l'art et de la critique jusqu'à la fin de l'Empire. Au XIX<sup>e</sup> siècle, surtout après 1830, les expositions deviennent le champ de luttes artistiques par excellence où les artistes s'efforcent de gagner la faveur du public. On en trouve l'écho dans la presse. On fonde des revues nouvelles. L'art de la reproduction facilite la vulgarisation des oeuvres même en province. Le public s'intéresse aussi à l'art ancien et à l'art étranger. Non seulement les critiques de métier, aussi des écrivains, des poètes et des hommes politiques écrivent leurs *Salons*<sup>13</sup>. Ces critiques se ressentent souvent du fait d'être improvisées. Toutefois, les jugements sont en général plus solides qu'autrefois et témoignent parfois d'une grande culture de leurs auteurs. Ceux-ci commencent souvent leurs *Salons* par des considérations sur l'histoire de l'art. On s'occupe en général peu de questions techniques, car on ne les comprend pas suffisamment.

Gautier comme critique d'art a le grand mérite d'avoir découvert, défendu et encouragé beaucoup de jeunes artistes qui, cherchant des chemins nouveaux, étaient souvent attaqués. Il est avant tout un défenseur admirable de l'art romantique, mais il salue aussi l'apparition des oeuvres de Manet, de Millet, de Puvis de Chavannes et d'autres encore qui débudent.

Pour son métier de critique d'art il est parfaitement équipé. Dans sa jeunesse il avait passé quelque temps dans l'atelier du peintre Rioult, car il voulait d'abord devenir peintre. C'est pourquoi les questions „de métier” lui sont bien connues. Pendant toute sa vie il aime l'art au-dessus de tout. Déjà à l'époque de son apprentissage chez Rioult, après une visite au Louvre où il avait admiré Rubens et les Italiens il ressentit son amour de la couleur. L'amitié avec Du Seigneur et quelques autres sculpteurs encore l'amène à la recherche de la beauté plastique pour sa poésie. Il voyage beaucoup et visite toutes les galeries importantes de l'Europe, depuis l'Espagne jusqu'à la Russie. Son savoir est immense, ses jugements sûrs et souvent clairvoyants. Tout cela donne à Gautier une grande autorité de critique, aussi bien auprès des artistes qu'auprès du public. M. Du Camp raconte que même G. Courbet lui demandait un jour son appui<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Guizot en 1810, Thiers en 1822, Stendhal en 1824, 1867, Musset en 1836, Mérimée en 1839, Baudelaire en 1845, 1846, 1855, 1859.

<sup>14</sup> Il dit à ce sujet: „Il se plaint [Courbet] d'être mal placé au Salon [...] Il serait heureux si Gautier voulait bien le recevoir et l'honorer de quelques avis”. Il dit encore: „...jamais favori de la reine ou ministre tout puissant ne fut plus harcelé de sollicitations que ce malheureux Gautier” (M. Du Camp, *op. cit.*, p. 80—81).



Gautier crée un nouveau genre de critique — celui des transpositions d'art. Ce genre diffère bien des critiques littéraires comme on en trouve chez Diderot. Chez Gautier la description devient une oeuvre d'art. Car les *Orientales* de Hugo lui ont montré qu'on peut peindre aussi quand on est poète ou écrivain. Ainsi quand il écrit une oeuvre, sa plume se change en pinceau et son vocabulaire en palette. Il le dit lui-même dans „L'Artiste”<sup>15</sup>. A cause de la richesse de son vocabulaire, A. Tabarant parle de son romantisme verbal dans ses critiques<sup>16</sup>. Ainsi le goût de peindre qu'il possédait depuis son enfance devient une qualité importante pour son métier de critique d'art.

Sainte-Beuve comprit très bien la valeur de ces transpositions en disant que Gautier suggère ainsi au bourgeois la vision de la beauté<sup>17</sup>. On ne pourrait pas être tout à fait d'accord avec É. Faguet affirmant que la valeur de l'oeuvre signifiait „infiniment peu” pour Gautier quand il voulait faire une transposition admirable<sup>18</sup>. Car quand il crée, en rendant compte d'une oeuvre insignifiante, une belle transposition, ce sont plutôt des moments de caprice, où il veut montrer son talent. Comme dans toutes ces critiques d'art, les transpositions prévalent même dans ses jugements sur l'art de Delacroix.

Au moment où Gautier aborde Delacroix, celui-ci est déjà un artiste connu qui ne manque pas de soutien officiel, mais qui est toujours attaqué. Ces attaques, même si plus tard elles s'atténuent un peu, ne disparaissent pas; elles se poursuivent jusqu'à la mort du peintre. Gautier parle de Delacroix pour la première fois dans son compte rendu d'une exposition en 1832. D'autre part, c'est encore en 1870, plusieurs années après la mort de l'artiste, qu'il mentionne quelques-unes de ses oeuvres dans son article sur la collection de M. Edwards<sup>19</sup>.

Il critique les travaux de Delacroix non seulement dans ses *Salons*, mais aussi dans ses critiques hors des *Salons*, chaque fois que Delacroix présente ses oeuvres au public, ainsi qu'à l'occasion de différentes exposi-

<sup>15</sup> „Après avoir vu, notre plus grand plaisir a été de transporter dans notre art à nous, monuments, fresques, tableaux, statues, bas-reliefs, au risque souvent de forcer la langue et de changer le dictionnaire en palette...”, „L'Artiste”, 27<sup>e</sup> année, Prospectus.

<sup>16</sup> A. Tabarant, *La Vie artistique au temps de Baudelaire*, „Mercure de France”, 142, p. 336.

<sup>17</sup> Ch. A. Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, Paris 1878, Calman Lévy, 3<sup>e</sup> édition, vol. VI, p. 318.

<sup>18</sup> *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*. Sous la direction de L. Petit de Julleville, Paris, t. VIII, p. 367—68.

<sup>19</sup> *Le Cabinet de lecture*, 29 mai 1832, p. 30; *Catalogue des tableaux modernes qui composent la collection de M. Edwards 1870*.

tions ou ventes de tableaux où apparaissent des oeuvres de l'artiste, soit pendant sa vie ou après sa mort.

Dans les admirables transpositions, inspirées par les oeuvres de Delacroix et où il rivalise souvent avec l'artiste, exprimant la richesse des gammes de couleurs de Delacroix par des gammes non moins riches de ses expressions, il donne parfois, comme en marge, quelques réflexions critiques. Une autre fois, parlant de la même oeuvre dans un autre article, il renonce à la description poétique et pittoresque du sujet et donne quelques justes observations à propos de la facture. Ces cas sont plus fréquents dans ses critiques hors des *Salons*. Il y répète quelques-unes de ses observations, exprimées déjà dans ses *Salons*, ou il y formule des réflexions toutes nouvelles. En rassemblant toutes ces observations, on est étonné de leur nombre. C'est pourquoi on ne pourrait pas être tout à fait d'accord avec É. Faguet quand il dit que Gautier, dans ses critiques, ne juge point<sup>20</sup>. En ce qui concerne le style de ces critiques, celui-ci est toujours très poétique et pittoresque.

Déjà dans ses premières critiques Gautier place Delacroix parmi les plus grands artistes de toutes les époques. Depuis son premier *Salon* en 1833 il prédit sa gloire. Il y dit: „Nous ne doutons pas un instant de M. Delacroix, en dépit du peu de succès qu'il a eu à ce Salon-ci”<sup>21</sup>. Dans son *Salon de 1836*, il dit encore: „Delacroix est incontestablement le peintre de l'école française qui réunit le plus de qualités supérieures”<sup>22</sup>. Il prend la défense du peintre avec toute l'ardeur de ses jeunes années et, pendant toute son activité de critique, il ne laisse échapper aucune occasion pour lui exprimer son admiration compréhensive, et pour le défendre. Avec une verve admirable il attaque le jury qui refusait si souvent les oeuvres de Delacroix. Rappelons surtout ses attaques à propos du refus de *Hamlet* en 1836, de *Trajan* en 1840, ou de *l'Éducation de la Vierge*, en 1845<sup>23</sup>. Et même ailleurs, quand Gautier parle en détail de différentes oeuvres de Delacroix, il n'est pas moins combatif envers les académiciens conservateurs qui ne savent pas apprécier le génie de Delacroix.

Il sait toujours mettre en relief les traits les plus caractéristiques de chaque oeuvre et rendre parfaitement l'atmosphère, l'impression dominante qu'elle produit. On peut s'en persuader aussi bien dans ses critiques détaillées des oeuvres de Delacroix que dans ses critiques les plus sommaires, de même que dans une sorte d'aperçus qu'il donne à propos de l'oeuvre de Delacroix dans certains de ses *Salons*, comme

<sup>20</sup> *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, t. VIII, p. 368.

<sup>21</sup> „La France Littéraire”, mars 1833.

<sup>22</sup> „Ariel. Journal du Monde Élegant”, 19 III 1838.

<sup>23</sup> „Ariel”, 19 III 1836; „La Presse”, 11 III 1840; „La Presse”, 15 IV 1845.

dans celui de 1837 et de 1838<sup>24</sup>. Dans son *Salon* de 1855, avant de parler en détail des œuvres exposées, il donne plusieurs observations générales à propos de l'art de Delacroix qui, cette fois, donne une espèce de revue d'une grande partie de son œuvre et triomphe<sup>25</sup>. Dans le compte rendu de 1864, Gautier caractérise très bien non seulement l'artiste, mais aussi l'homme<sup>26</sup>.

Dans toutes les critiques Gautier admire surtout le mouvement, l'expression et la couleur du peintre. Et pour cause, car ce sont des traits les plus caractéristiques chez Delacroix: nous les admirons encore aujourd'hui le plus souvent dans ses œuvres. D'ailleurs même certains adversaires, comme Delescluze, apprécient dans les peintures de Delacroix la vérité de l'expression, la verve et le coloris<sup>27</sup>. La touche qui surprenait et révoltait certains contemporains (par exemple M. Du Camp<sup>28</sup>) est souvent l'objet de l'admiration de Gautier. Delacroix le ravit aussi comme „metteur en scène”.

Admirant le mouvement dans les peintures de Delacroix, Gautier trouve que la fougue de l'artiste l'exprime parfaitement surtout dans les peintures d'animaux, dans les batailles ou ailleurs et que cette fougue ainsi que le besoin du drame fait aussi exceller Delacroix dans les scènes dramatiques (par exemple dans *l'Évêque de Liège* qui inspire à Gautier une description impressionnante)<sup>29</sup>. Mais Gautier est d'avis que ce talent fougueux convient moins aux petits tableaux. Delacroix le dit lui-même dans son *Journal* déjà en 1824, et le répète encore plusieurs fois après<sup>30</sup>.

Quant au dessin, si critiqué par les contemporains, et que même les admirateurs n'acceptent pas sans objections, Gautier le défend, donnant quelques réflexions intéressantes à ce propos. Chez les partisans du classicisme comme Delescluze les reproches relatifs au dessin sont continuels et ne varient que par leur intensité. Planche et encore d'autres critiques, malgré leurs sympathies pour Delacroix, ne comprennent non plus ce dessin. Au contraire Thoré ou Baudelaire le défendent chaleureusement<sup>31</sup>. Pourtant la défense de Gautier à ce point de vue n'est pas

<sup>24</sup> „La Presse”, 9 III 1837; *ibid.*, 22 III 1838.

<sup>25</sup> Th. Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe*, I, p. 166—192.

<sup>26</sup> Th. Gautier, *Histoire du romantisme*, p. 200—217.

<sup>27</sup> E. Delescluze, dans le „Journal des Débats”, 1834, 1841.

<sup>28</sup> M. Du Camp, *Les Beaux-Arts à l'exposition universelle de 1855*, Paris 1855, Librairie nouvelle.

<sup>29</sup> Th. Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe*, I, p. 177.

<sup>30</sup> E. Delacroix, *Journal*, Paris 1832, Plon (21 V 1834).

<sup>31</sup> E. Thoré, *Salon de 1838*, „Journal du Peuple”, 1 IV 1838; Thoré, *Salon de 1839*, „Le Constitutionnel”, 16 III 1839; *Salon de Thoré*, 1844—48, Paris 1868, A. Lacroix, p. 563. Ch. Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Paris 1923, Conard p. 11.



toujours sans réserves, car il reproche parfois quelques incorrections. Ainsi, dans son *Salon* de 1850—51, il trouve le cheval dans le *Giaour* et le pacha „affreusement incorrect” ou le dessin du *Bon Samaritain* „un peu trop lâché”<sup>32</sup>. En 1859, admirant la vérité et la justesse du mouvement dans le tableau *Saint Sébastien*, il admet que Delacroix sacrifie souvent le contour pour peindre le geste (reproche fait alors couramment à Delacroix de la part des classiques)<sup>33</sup>. Pourtant malgré ses réserves, Gautier se rend compte du caractère spécial du dessin chez Delacroix et fait la différence entre le dessin des dessinateurs et celui des coloristes. Il dit en 1855 que les personnages de Delacroix „ont sur leurs contours un flamboiement perpétuel, comme un tremblement d’atmosphère; une ligne ne les attache pas à leurs fonds...”<sup>34</sup> Quelquefois Gautier reproche aux tableaux de Delacroix un manque de „fini”. A cette époque de la querelle entre „dessinateurs” et „coloristes”, ce reproche est très courant de la part des classiques comme Delescluze. Celui-ci compare souvent les tableaux de Delacroix à des maquettes. Planche lui fait le même reproche. Gautier désirerait aussi dans certains tableaux une exécution plus „finie”. Pourtant il se rend compte que la question du „fini” ne décide pas toujours de la valeur de l’oeuvre et que la question du mouvement ou de l’expression peut être pour le peintre parfois bien plus importante. Ainsi il s’en rend compte, parlant en 1855 du *Massacre de l’Évêque de Liège* ou en 1843 des illustrations pour *Hamlet*<sup>35</sup>. Il comprend bien que Delacroix a surtout recherché, dans ses illustrations, le mouvement et l’expression. Car quoique, d’après son avis, une critique „rigoureuse” puisse peut-être exiger une exécution plus soignée et un dessin plus arrêté, il les trouve cependant saisissantes. Aujourd’hui on sait déjà bien que pour Delacroix il était plus important d’exprimer la pensée que de se préoccuper de la question du „fini”.

Les contemporains, surtout les partisans du classicisme, reprochaient aussi souvent à Delacroix le goût du laid, désignant ainsi la recherche de l’expression chez les personnages. Delescluze ne le ménage pas à ce point de vue. Ainsi il dit à propos de *Hamlet* de 1839 que c’est „un malade en délire”<sup>36</sup>. M. Du Camp appelle *Roméo et Juliette* „les deux monstres”, Valentin „un vieux paquet d’habit”, Marguerite „un laideron” etc.<sup>37</sup> A. Karr dit à propos de *Trajan*: „Procession du boeuf gras, Trajan

<sup>32</sup> „La Presse”, 8 III 1851.

<sup>33</sup> „Le Moniteur Universel”, 21 V 1859.

<sup>34</sup> Th. Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe*, I, p. 172.

<sup>35</sup> „La Presse”, 26 IV 1855.

<sup>36</sup> „Journal des Débats”, 14 III 1839.

<sup>37</sup> M. Du Camp, *Les Beaux-Arts à l’exposition universelle de 1855*, p. 15, 114.

un garçon boucher enluminé de brique..."<sup>38</sup> Gautier reproche rarement à Delacroix le goût de la laideur, et s'il le fait quand même, son reproche ne touche que quelques petits détails. Haïssant la laideur qui copie la réalité, il comprend que, chez Delacroix, ce n'est pas le goût du laid, mais recherche de l'expression.

La couleur, quoique le domaine principal de Delacroix, fut aussi critiquée en son temps, Gautier l'admire sincèrement, il en est ravi, mais il ne paraît pas se rendre assez compte des procédés nouveaux que Delacroix utilise. Il ne dit rien sur des „hachures" (expression utilisée pour la première fois par Baudelaire) dans *Saint Sébastien* (1836) ou ailleurs, ni sur les effets des rapports des couleurs fondamentales et complémentaires dans la *Bataille de Taillebourg* (1837) ou des touches non mélangées dans le *Trajan* (1840), ni de la façon picturale de la *Noce juive au Maroc* (1840). Ce n'est qu'en 1855 qu'on peut lire dans son Salon la constatation que l'éclat des tons chez Delacroix „résulte de leur juxtaposition et de leur contraste"<sup>39</sup>. Parmi tous les critiques contemporains, c'est Baudelaire qui sait le mieux comprendre les recherches de Delacroix dans la couleur, car quelques causeries avec le peintre à propos de sa technique ont aidé le poète à se rendre compte de ces nouveaux procédés.

On connaît chez Delacroix des peintures de tonalité claire et d'autres de tonalité sombre. La tonalité claire est chez lui influencée par les peintres anglais et par ses peintures murales. Tout cela n'échappe pas à l'oeil de Gautier qui donne quelques observations intéressantes à propos de la tonalité claire. Ainsi parlant de *Sardanapale* ou de deux variantes du *Combat du giaour et du pacha*, il voit dans la tonalité claire et limpide l'influence des Anglais. Mais il distingue encore une autre, aussi claire, mais plus mate et épaisse, par exemple dans la *Scène de Goetz de Berlichingen*. Il y voit l'influence des peintures murales de Delacroix.

Gautier apprécie encore autre chose dans les tableaux de Delacroix: il trouve que tout y participe à la scène, même les costumes et les accessoires. Ce n'est que chez Rembrandt qu'il trouve cette unité. Et en effet, puisque la pensée chez Delacroix est la chose principale, dans le visage des héros tout est subordonné à l'expression et celle-ci à la pensée directrice que l'oeuvre doit exprimer. L'état d'âme des héros est rendu non seulement par le visage, mais par tout ce qui les entoure. C'est pourquoi ils paraissent si vivants. Même la nature contribue à exprimer l'atmosphère. A bon droit Gautier s'enthousiasme aussi pour la beauté du ciel et de la mer dans les tableaux de Delacroix.

<sup>38</sup> A. Karr, dans les „Guêpes", 1840, avril, p. 65.

<sup>39</sup> Th. Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe*, I, p. 171.

Parlant des sujets des peintures de Delacroix, quoiqu'il ne s'occupe pas des idées qui les ont inspirées, Gautier donne aussi quelques observations très justes. N'aimant pas les peintres trop intellectuels, il apprécie que Delacroix, en traitant tous ces sujets, sait faire de l'art. Car, tout en empruntant ses héros aux oeuvres littéraires, le peintre les assimile et les recrée. Gautier désigne Delacroix aussi comme le meilleur interprète de Goethe, Shakespeare et Byron. Il constate que Delacroix sait s'identifier avec toutes les époques qu'il peint. Dans sa critique des lithographies pour *Faust*, Gautier rappelle la haute appréciation qu'on en trouve chez Goethe.

Quant aux sujets inspirés par la lutte pour l'indépendance nationale ou sociale, Gautier ne donne que des observations qui touchent l'interprétation artistique, mais il observe très bien que Delacroix transforme même la réalité. C'est pourquoi il ne reproche pas, comme les autres critiques, par exemple en ce qui concerne le tableau le *Massacre au Scio*, que la couleur locale n'y est pas exacte, mais il apprécie que les personnages y sont très vrais. Son observation que dans le tableau le *Vingt-huit Juillet* Delacroix sut parfaitement unir la réalité des combattants avec l'allégorie de la Liberté n'est pas moins juste.

Il se rend très bien compte de l'interprétation personnelle des sujets religieux chez Delacroix. Il est de l'avis que cette sorte d'interprétation ne diminue pas du tout leur aspect sacré. Naturellement l'idée de l'aspect sacré était chez les gens de cette époque très différente. Aujourd'hui on dirait plutôt que les personnages de ces sujets nous touchent par leurs souffrances humaines.

L'interprétation personnelle des sujets de l'antiquité, soulignée aussi par Thoré, ne lui échappe non plus. Il dit — et c'est très juste — que Delacroix traite ces sujets d'une façon moderne, qu'il n'y cherche pas la beauté idéale comme les classiques, mais qu'il donne à ses personnages des formes humaines. Et en effet, l'élément humain et dramatique y domine.

Quant aux sujets tirés de l'Orient, on trouve chez Delacroix un Orient à la fois un peu réel et un peu rêvé. Gautier ne dit rien de cette sorte d'interprétation. Ce qu'il admire surtout dans ces tableaux, c'est la couleur qui est en effet leur valeur dominante.

Même dans les critiques des peintures murales, quoique les descriptions poétiques y occupent la plus grande place, on trouve plusieurs observations très justes. Gautier a bien raison d'apprécier dans ces travaux de Delacroix surtout la soumission admirable aux exigences de l'architecture. Ainsi admirant la peinture du plafond de la galerie d'Apollon au Louvre, il constate que Delacroix sut très bien la conformer au style de la galerie ainsi que de l'époque. Gautier trouve que même là où la forme fut



difficile à remplir, comme par exemple celle du plafond de la Chambre des Députés, Delacroix surmonta cette difficulté avec un grand succès. Il est non moins juste quand il dit que le travail aux peintures murales a „grandi” et „tranquillisé” le style de Delacroix et „que grâce à ce rare instinct de la couleur qu’il possède, ses compositions, tout en satisfaisant aux exigences de l’art, restent toujours décoratives...”<sup>40</sup> Même quand il parle des peintures de la Bibliothèque du Luxembourg ou de celles du Salon de la Paix à l’Hôtel de Ville, Gautier apprécie l’interprétation personnelle de l’antiquité, constatant que Delacroix y assouplit les contours des personnages qui y sont toujours bien vivants.

Pendant presque quarante ans Gautier défendait l’art de Delacroix. Quelle était alors la source de cette admiration si enthousiaste et si fidèle? La verve de la défense et la compréhension que le critique apportait à l’art de Delacroix déjà à l’époque où l’artiste était encore très attaqué, montrent le mieux combien l’admiration de Gautier pour le peintre était vraie et son jugement perspicace. M. Jamot est d’avis que Gautier n’avait peut-être pas une admiration réelle pour l’art de Delacroix, mais qu’il était plutôt dominé par l’autorité et la grandeur du peintre<sup>41</sup>.

Pourtant le respect seul ne pourrait pas suffire à nourrir si longtemps tant d’enthousiasme. En comparant ces deux artistes, malgré la différence de leurs personnalités, on peut constater cependant quelques traits communs chez eux. Ainsi tous les deux, le peintre et le critique, luttent contre l’art académique, contre son conservatisme et contre la tyrannie des règles du classicisme. L’un et l’autre réclament pour l’art la liberté de création et soulignent le rôle de l’imagination dans la création. Ils aiment beaucoup la couleur, l’un étant grand coloriste dans la peinture, l’autre dans le style. Tous les deux aiment l’antiquité. Delacroix y cherchant souvent l’inspiration, tout en l’interprétant d’une manière personnelle et nouvelle, Gautier admirant la beauté de ses formes. Tous les deux haïssent le bourgeois, son avidité de l’argent, son goût de l’utilité matérielle et son manque de goût pour un art véritable. Ainsi Gautier devait retrouver souvent chez Delacroix les mêmes efforts que les siens et il l’admire sincèrement, car cet art correspond très souvent à sa façon de sentir.

L. Venturi reproche à Gautier de tout louer et d’exalter dans les Beaux-Arts en Europe „...Delacroix, mais à côté de lui un Gérôme et un Horace Vernet”<sup>42</sup>. Il est vrai qu’à l’époque où Gautier écrivait ces cri-

<sup>40</sup> *Op. cit.*, II, p. 269.

<sup>41</sup> *Le Romantisme et l’Art*. Par M. Hauteceur, M. Aubert, P. Vitry, R. Rey, P. Jamot, A. Joubin, H. Focillon, R. Schneider, G. Rouchès, L. Rosenthal, R. Lanson, A. Boschot, H. Girard, Paris 1928, Laurens, p. 103.

<sup>42</sup> L. Venturi, *Histoire de la critique d’art*, Bruxelles — Paris 1928, p. 295.

tiques, il était devenu beaucoup plus indulgent que dans ses jeunes années. Pourtant en lisant attentivement ces critiques, on s'aperçoit que ces éloges ne sont pas du même caractère. En parlant de Vernet, Gautier dit entre autres: „...il est original, spirituel, moderne et français. Ce sont là des qualités dont il faut tenir compte, quand même on leur préférerait d'autres”<sup>43</sup>. Ou un peu plus loin, parlant du tableau la *Smala*, il dit: „...tous ces détails, quoique traités rapidement, sont aussi ressemblants que des épreuves de daguerréotype”<sup>44</sup>. Mais on sait que Gautier n'était pas admirateur d'un art qui ressemble aux „épreuves de daguerréotype”. Et même quand il parle de Gérôme, malgré une longue description du tableau, son éloge diffère beaucoup de celui qu'il fait quand il parle de Delacroix<sup>45</sup>. Parlant de Gautier critique, L. Venturi rappelle ses articles de 1855, à savoir de la seconde étape de son activité. Mais la première, celle de 1833 jusqu'à 1845 environ, nous paraît plus intéressante que la seconde, car elle présente un Gautier plein d'ardeur pour les luttes artistiques et sans indulgence pour toute médiocrité artistique. Il faut regretter que les critiques de cette époque n'aient pas été recueillies en volumes.

Une confrontation avec quelques jugements de ses contemporains montre que la critique de Gautier, présentant et interprétant l'oeuvre de Delacroix, était une des meilleures. Les admirateurs de Delacroix appréciaient dans ses peintures surtout la fougue, le style énergique et la poésie. R. Régamey trouve que les éloges des contemporains sont trop conventionnels et ceux de Gautier vagues<sup>46</sup>. Mais une étude détaillée de ces critiques nous y fait découvrir plusieurs observations intéressantes.

Thoré, Baudelaire et Gautier qui nous paraissent être les critiques les plus compréhensifs, allaient dans leurs éloges au-delà des limites des éloges conventionnels. Chez Thoré qui fut exilé après 1848 et ne pouvait pas suivre l'apparition de toutes les oeuvres de Delacroix, le peintre n'occupe pas une place aussi importante que chez Gautier. Pourtant sa critique est très intelligente. La critique de Baudelaire n'est pas si pittoresque que celle de Gautier, mais elle donne une image plus synthétique de l'art de Delacroix.

<sup>43</sup> Th. Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe*, II, p. 12.

<sup>44</sup> *Op. cit.*, II, p. 18.

<sup>45</sup> Il dit de Gérôme: „Il lui sera beaucoup pardonné, parce qu'il a beaucoup tenté”. Et un peu plus loin: „Ce n'est pas une gloire médiocre pour un jeune artiste de venir immédiatement après les maîtres [...] et chaque année, nous l'espérons, s'il persiste dans cette vie austère, l'intervalle qui le sépare encore d'eux diminuera...” (Th. Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe*, I, p. 218, 229).

<sup>46</sup> R. Régamey, *Eugène Delacroix. L'époque de la chapelle de Saints-Anges (1847—1863)*, Paris 1928, La Renaissance du Livre.

Quant à Gautier, il est vrai qu'il se sert parfois dans sa critique aussi d'expressions „vagues” (plusieurs fois on lit chez lui par exemple des expressions comme „admirable”, „perle de couleur”, etc.) qui ne paraissent être qu'une commode tournure pittoresque. Toutefois elles nous font supposer qu'elles sont plutôt le résultat de l'intensité de son émotion en face d'une oeuvre qui l'enthousiasmait. Car presque toujours il donne dans ces critiques-feuilletons son impression immédiate, parce qu'il n'avait jamais ni la possibilité de préparer ses articles plus longtemps, ni de préparer en entier ses comptes rendus des expositions. D'ailleurs, il se rendait bien compte qu'il dispersait ainsi son talent et il en était souvent découragé. Pourtant on trouve dans les critiques de Gautier, même si les descriptions poétiques y dominent, aussi de nombreuses observations importantes et perspicaces. Et tout en admettant la vraie critique écrite d'une façon différente. Gautier a rendu d'immenses services par ses critiques et par toute son activité dans ce domaine à l'art et des services très importants à l'art de Delacroix. Aujourd'hui, quand on parle de Delacroix, on reproduit plusieurs des observations de Gautier comme quelque chose d'évident, sans bien se rendre compte que c'était déjà ce critique qui les avait formulées ou au moins défendues.

Déjà dans ses premières critiques de Delacroix, Gautier fait preuve d'un goût sûr. Il est indépendant dans ses jugements et ne se laisse pas dérouter par les critiques ennemies. En 1855, dans son *Salon*, il constate avec fierté qu'il n'a rien à changer à ses observations anciennes à propos de Delacroix et que depuis toujours, et parfois tout seul, il a défendu l'art de celui qui maintenant triomphe.

\*

La défense que Gautier apporte à Delacroix est pour le peintre d'une grande importance. Car Gautier écrit ses comptes rendus pour de nombreux lecteurs qui lisent avec un grand intérêt ses feuilletons. Il y peut, surtout plus tard, comme critique officiel qui jouit d'une très grande autorité, influencer par sa défense le goût des lecteurs, paralyser les attaques contre Delacroix et contribuer ainsi à la compréhension de son art. Par ses descriptions admirables Gautier aide à connaître les peintures de Delacroix même ceux qui ne pouvaient pas les voir. Baudelaire parle aussi de la grande influence des critiques de Gautier<sup>47</sup>. De même l'article

<sup>47</sup> Il en dit: „Nul n'a mieux su que lui exprimer le bonheur que donne à l'imagination la vue d'un bel objet d'art [...] Je suis convaincu que c'est grâce à ses feuilletons innombrables et à ses excellents récits de voyage que tous les jeunes gens [...] ont acquis l'éducation complémentaire qui leur manquait, Théophile Gautier leur a donné le goût de la peinture” (Ch. Baudelaire, *L'Art romantique*, p. 172, 173).



d'un contemporain qui apportait le récit d'un banquet, organisé directement dans les galeries le 11 décembre 1864 par la Société Nationale des Beaux-Arts avant la fermeture de l'exposition posthume de Delacroix, est une belle preuve de l'autorité dont le critique jouissait <sup>48</sup>.

Pour Delacroix la défense de Gautier signifiait aussi un grand soutien moral. Plusieurs lettres que Delacroix lui écrivit sont une bonne preuve, combien il appréciait son jugement et sa défense. Dans les unes il invite Gautier à venir voir son oeuvre pour lui dire son avis <sup>49</sup>. Dans les autres il le remercie de la grande compréhension avec laquelle il parlait de sa peinture dans ses articles <sup>50</sup>. Tout en écrivant dans son *Journal* en 1855, quand il parle de Gautier comme critique, que celui-ci ne fait pas de véritable critique <sup>51</sup>, il le remercie environ un mois après bien chaleureusement du soutien et de l'encouragement qu'il lui apporte depuis de longues années par sa défense. Il finit cette lettre en disant: „...votre opinion toujours bienveillante m'aidait aussi à prendre mon propre parti contre les ennemis” <sup>52</sup>.

Ainsi Gautier apparaît, par la défense ardente et compréhensive qu'il a apporté à l'art de Delacroix, par sa lutte contre tous ceux qui, par leur conservatisme ou l'incompréhension freinaient les nouvelles tendances que Delacroix introduisait dans son art, comme un défenseur du progrès dans l'art. Nous espérons que nos présentes réflexions l'ont suffisamment démontré.

#### TEOFIL GAUTIER JAKO KRYTYK TWÓRCZOŚCI DELACROIX

(Karta z dziejów krytyki sztuki jako gatunku literackiego)

#### STRESZCZENIE

Teofil Gautier odegrał w swojej epoce poważną rolę jako krytyk sztuki; dowodem tego są jego studia krytyczne dotyczące twórczości Delacroix. Niestety, wielka ilość tych jego krytyk, zagrzebana dotąd w rocznikach najróżnorodniejszych czasopism, nie została jeszcze zebrana w tomy. Gautier, od chwili gdy zaczyna pisać o Delacroix, przepowiada mu sławę, chociaż malarz miał wówczas jeszcze przed sobą bardzo ciężkie walki z konserwatywnym akademizmem i z oficjalnym klasycyzmem.

W latach 1830—1850 dochodzi krytyka sztuki we Francji do wielkiego rozkwitu; rozkwit przekracza jeszcze ten okres i trwa mniej więcej do końca Drugiego

<sup>48</sup> A. Tabarant, *La Vie artistique au temps de Baudelaire*, p. 401.

<sup>49</sup> *Correspondance d'Eugène Delacroix*. Publiée par A. Joubin, Paris 1936—1937, Plon (21 XII 1847; 17 I 1854).

<sup>50</sup> *Ibid.* (8 V 1858; 17 II 1860; 11 VII 1860; juillet 1861; 4 VII 1861).

<sup>51</sup> E. Delacroix, *Journal*, p. 341.

<sup>52</sup> *Correspondance générale d'Eugène Delacroix* (22 VIII 1855).

Cesarstwa. Nie tylko zawodowi krytycy, ale także pisarze, poeci (a nawet politycy) piszą swoje *Salony*.

Gautier, który był znakomicie przygotowany do działalności na tym polu, skryształizował nową odmianę krytyki sztuki — „transpozycję”. Ma on, jak wiadomo, w krytyce sztuki wybitnego poprzednika — świetnego D. Diderota. Ale krytyki Gautiera różnią się zasadniczo od raczej literackich krytyk Diderota, Gautier rywalizuje najczęściej z artystą, o którym mówi; jego opis krytyczny sam staje się dziełem sztuki, obrazem czy rzeźbą dokonaną środkami literackimi.

W sztuce Delacroix umie zawsze Gautier dostrzec rysy najbardziej znamienne. I tak na przykład znakomicie chwyta różnicę pomiędzy rysunkiem rysownika a rysunkiem kolorysty. Wypowiada także wiele niezmiernie trafnych sądów o kolorystyce, chociaż jeśli idzie o przedmioty przedstawione — mniej jasno zdaje sobie sprawę z nowych środków działania Delacroix niż Baudelaire czy inni krytycy.

Omawiając malarstwo dekoracyjne Delacroix wypowiada Gautier bardzo trafne uwagi, podkreślając między innymi godne podziwu poddanie się Delacroix wymaganiom architektury.

O sztuce Delacroix pisze Gautier prawie przez czterdzieści lat. Jak we wszystkich jego krytykach sztuki, tak i w tych o twórczości Delacroix uderza opis mallowniczy i poetycki. Mimo to nie brak w nich i wnikliwych sądów. I dzisiaj, gdy się pisze o Delacroix, niektóre z nich bezwiednie się podejmuje, nie zdając sobie sprawy, że to Gautier sformułował je pierwszy lub jeden z pierwszych.

Dzięki wielkiemu autorytetowi, jakim u współczesnych cieszył się Gautier jako krytyk sztuki, nowy rodzaj przez niego wprowadzony do krytyki poważnie przyczynił się do głębszego zrozumienia Delacroix. Obrona, pełna werwy, którą prowadził, i jego wnikliwe sądy były dla znakomitego malarza wielką podporą moralną w jego twórczości i w jego walce.

Przełożyła Zofia Słowikowska





JULIUSZ NOWAK-DŁUŻEWSKI  
Warszawa

## POEMAT SATYROWY W LITERATURZE POLSKIEJ W XVI I XVII W.

Poemat Jana Kochanowskiego *Satyr* jest wyrazem reakcji początkującego poety na zagadnienia egzekucji praw koronnych, szerokiego planu reform za czasów Zygmunta Augusta. Poemat przekazuje atmosferę polityczną sejmów egzekucyjnych r. 1562 i 1563, kiedy to po długich targach doszło wreszcie do załatwienia sprawy królewszczyzn i ufundowania skarbu państwowego na potrzeby stałej armii krajowej. Uważna lektura diariuszy sejmowych obu tych sejmów egzekucyjnych zmusza do rewizji przyjętego prawie powszechnie poglądu, że Kochanowski odzwierciedla w poemacie poglądy polityczne podkanclerzego Piotra Myszkowskiego, sformułowane w jego mowie na sejmie 1563 r. Zamówienie społeczne na *Satyrę* wyszło nie od dworu, ale właściwie od społeczności szlacheckiej, której poglądy wyluszczył na sejmie w r. 1563 marszałek izby poselskiej Mikołaj Siennicki. Problematyka egzekucyjna musiała poważnie i mocno zaangażować Kochanowskiego, jeżeli pisze o niej już w *Zgodzie*, na rok przed powstaniem *Satyr* (1562) i jeszcze we *Wrózkach*, rok po napisaniu *Satyr* (1564).

Kochanowski w ten sposób staje w jednym szeregu z wybitnymi przedstawicielami literatury polskiej połowy w. XVI, którzy ten sam przedmiot, sprawę egzekucyjną, uczynili treścią swych wystąpień pisarskich (Modrzewski, Orzechowski, Solikowski, Rej, Marcin Bielski).

Na tekst ideologiczny *Satyr* składają się zasadniczo trzy momenty: diagnoza chorób politycznych, trawiących organizm Rzeczypospolitej, a rozpoznanych przez poetę, sposoby leczenia tych chorób, ewentualność śmierci organizmu politycznego państwa polskiego. Wizja polityczna współczesnej Kochanowskiemu Polski ma charakter organiczny; trudno, jak to czasem czyniono, dyskwalifikować dzieło Kochanowskiego z punktu widzenia jego rzekomego rozbicia kompozycyjnego. Symbol literacki starogreckiego bożka Satyr jest u podstawy w poemacie formy, kształtującej materiał w dzieło sztuki literackiej o specyficznym wyglądzie artystycznym.

Aleksander Brückner krytykował kiedyś poetę, który mając pod ręką bogaty świat „dzikich mężów“ i „dziwożon“ polskiej baśni ludowej,

sięgnął dla swej postaci symbolicznej aż do tradycji antyku greckiego. Sądźmy, że krytyka naszego wielkiego historyka literatury nie ma podstaw rzeczowych i że rację ma chyba współczesny belgijski polonista Claude Backvis, który rehabilituje artystyczne walory postaci Satyra<sup>1</sup>. Kontakt Kochanowskiego z polską kulturą ludową nie był ani szeroki, ani głęboki; rzecz ma się przeciwnie, jeśli idzie o jego kontakt z kulturą antyczną. Toteż „faunowie leśni“ są częstym rekwizytem w pieśniach Kochanowskiego; mitologiczna gromada driad, rogatych faunów i satyrów, zaludniająca zamechskie lasy, wita Batorego, przybywającego na łowy do swego przyjaciela, Jana Zamoyskiego. Backvis dowiódł dostatecznie we wnikliwych wywodach, że Kochanowski w sposób właściwy pod względem artystycznym wyposażył postać swego bożka. Długie parenetyczne partie wystąpień Satyra mają pokrycie w tysiącletniej greckiej tradycji jego żywota, pogłębionej polskimi doświadczeniami. Nie wiemy wprowadzić dokładnie, co go skłoniło do przeniesienia się z laurowych gajów Grecji do sosnowych borów Sarmacji, ale skoro znalazł się na ziemiach polskich, zachowuje się w sposób, który nie może budzić niczyich zastrzeżeń. Umotywowana jest jego ucieczka z lasów i pobyt na dworze króla, jak również powrót do leśnych siedzib z wizytą po drodze w domu poety. Ten ważny dla architektониki poematu wątek migracji jest przez poetę wyznaczony w sposób najzupełniej przekonujący. Nic również nie można mieć przeciw wstępnej „przemowie“ i końcowemu „posłaniu“ poety do Satyra, tworzącym obramowanie kompozycyjne całego utworu.

*Satyr* Kochanowskiego, specyficzny w swej budowie w znaczeniu techniczno-treściowym i techniczno-formalnym, znalazł dość licznych naśladowców w literaturze w ciągu trzech wieków; stąd możemy mówić o poważnej recepcji poematu Kochanowskiego w literaturze polskiej.

Wśród naśladowców *Satyra* znaleźli się pisarze tacy, których nie możemy zaliczyć do prawych kontynuatorów kształtu literackiego *Satyra* J. Kochanowskiego. Są to twórcy utworów satyrycznych, ale nie satyrowych; ich utwory zawierają w stopniu słabszym lub silniejszym pewne reminiscencje treściowe i ideologiczne, pewne motywy, nawet pewne zapożyczenia frazeologiczne z poematu Kochanowskiego. Mimo to nie stanowią one kontynuacji literackich *Satyra*, a to ze względów zasadniczych, bo dotyczących poematu Kochanowskiego jako określonego typu utworu literackiego. Spośród licznych utworów tej kategorii wymienimy kilka dla przykładu. Marcin Bielski w *Rozmowie dwu baranu* wyraźnie powołuje się na *Satyrę* i *Proteusza* jako na swych poprzedników na polu karcenia grzesznego społeczeństwa polskiego. Andrzej Zbylitowski w pier-

<sup>1</sup> Por. artykuł Claude Backvisa *Autour du „Satyre“ de Jan Kochanowski*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich“, I, s. 17 nn.

wszej części swego *Żywota szlachcica na wsi* stosuje charakterystyczny chwyt Kochanowskiego: wygłasza dłuższy monolog, który kończy jak i jego poprzednik, Satyr, zapewnieniem: choćbyście mię wyłajali lub nawet pobili, muszę wam powiedzieć całą prawdę. Kasper Twardowski w *Biczu Bożym* zdradza wyraźne reminiscencje stylowe i ideologiczne z *Satyrą*, kiedy piętnuje upadek ducha rycerskiego wśród zmerkantyлизованej szlachty polskiej czasów Zygmunta III.

Są i takie utwory, których autorzy świadomie nawiązują do *Satyr*a jako swego wzorca, ale nie umieją tego wzorca z powodzeniem artystycznym wykorzystać. Tu można wymienić następujące rękopiśmienne poematy z czasów Zygmunta III: *Dialog albo rozmowa szlachcica Ukrainy z żołnierzem* i *Satyr podolski*, rękopiśmienny poemat *Satyr Belgo-Polonus*, utwór ze środowiska gdańskiego<sup>2</sup>, rękopiśmienny *Satyr polski*, z poczty warszawskiej przysłany, skoncypowany w r. 1757. Tutaj również należy zaliczyć *Satyrę prostego ad instar „Satyrę“ Kochanowskiego* Stanisława Szemiota (1672). Notujemy te utwory tutaj najogólniej, nie wchodząc dla braku miejsca w szczegóły i w przyczyny zwichnięcia zamierzonych przez tych autorów koncepcyj literackich.

Można z drugiej strony wymienić szereg poematów satyrowych, które w sposób autentyczny, choć budząc takie czy inne tu i ówdzie zastrzeżenia, realizują wzorzec literacki poematu satyrowego, zainicjowanego przez Jana Kochanowskiego. Są to utwory następujące: *Proteusz abo Odmieniec*, utwór anonimowy (1564), *Satyr na twarz Rzeczypospolitej* Samuela Twardowskiego (1640), *Satyr na twarz dworską* Andrzeja Rysińskiego (1640), *Satyr polski wraca się z Bukowiny wołoskiej* Szymona Starowolskiego (1649), *Satyr nowy z chorej głowy*, utwór anonimowy (1649), *Satyrus rudis de liberatione Cracoviae et bello svetico*, anonimowy łaciński poemat w heksametrach (1658), *Satyr podgórski*, anonimowy poemat rękopiśmienny (1660), *Echo żałośnie, z głosu i wieści przechodzących przez Polskę obozów o uszy pustelnicze odbite*, anonimowy poemat z czasów rokосу Lubomirskiego (1665)<sup>3</sup>, *Satyr steskniony w pustyni w jasne wychodzi pole*, anonimowy poemat rękopiśmienny z czasów Michała Wiśniowieckiego (1670).

Jak wygląda w szczegółach wskazana przez *Satyrę* Kochanowskiego realizacja poematu satyrowego najpierw pod względem techniczno-treściowym?

Tu trzeba od razu stwierdzić, że trójdzielny układ treściowy *Satyr*a J. Kochanowskiego (wizja negatywnej rzeczywistości politycznej, ustalenie

<sup>2</sup> Zamieszczony w zamówionym przez IBL i przeze mnie mu przekazanym zbiorze *Poezja wojen polsko-szwedzkich 1655—1660*.

<sup>3</sup> Juliusz Nowak-Dłużewski, *Poezja Związku Święconego i rokосу Lubomirskiego*, 1953.



środków jej naprawy oraz horoskopy przyszłości państwa polskiego) powtarza się we wszystkich poematach satyrowych, które mamy prawo uważać za udane pod względem literackim, a więc w *Proteuszu*, *Satyrze na twarz Rzeczypospolitej* Twardowskiego, w pewnym stopniu w anonimowym *Satyrze podgórskim* i w *Satyrze polskim* Sz. Starowolskiego. Dodać trzeba, że poeci satyrowi, którzy formułują własną postawę wobec współczesnej sobie rzeczywistości politycznej, zapożyczają się w sposobie stylizowania przeżyć, a nawet we frazeologii od Kochanowskiego i przenoszą niekiedy żywcem nawet całe zdania z *Satyry* Kochanowskiego do własnych utworów. Stwierdzimy to w *Proteuszu*, w poemacie Rysińskiego, Starowolskiego, w anonimowych poematach *Satyr podgórski* i *Satyr steskniony*.

Przyczyną tego z jednej strony niewątpliwy ciężar autoryteru Kochanowskiego, którego uznaje się za poetę wysokiej klasy; z drugiej strony bliskość przedmiotu tych poematów przedmiotowi poematu Kochanowskiego, co wynika ze zbliżonej do siebie rzeczywistości polityczno-społecznej, o której mówią wszyscy poeci satyrowi. Oczywiście, że poeci zdolniejsi wypełniają ramy wizyj politycznych współczesnej sobie Polski, choćby nawet wizyj budowanych homogenicznie z *Satyrem* Kochanowskiego, materiałem samodzielnym. Rządzi nimi, jak widać, prawo realizmu artystycznego. W szczegółach da się powiedzieć, że w budowie poematów satyrowych ujawniają się przedmioty, zdarzenia, cechy, które posiada *Satyr* Kochanowskiego, ale które w poematach epigonów ujmowane są inaczej, nabierają w nich akcentów specjalnych. Są w poematach satyrowych komponenty, których brak u Kochanowskiego, a które podyktowała poetom nowa, kształtująca ich przeżycia rzeczywistość polska czy nawet nowe, wnikliwsze, ostrzejsze niż u Kochanowskiego na nią spojrzenie. Są również takie komponenty, których się za Kochanowskim nie powtarza, bo ich brak w nowej rzeczywistości, albo ich się nie uważa za obowiązujące dla własnej literackiej konstrukcji, choć je wykazuje rzeczywistość, w której dany poeta żyje.

W taki, dość nieraz skomplikowany sposób otrzymujemy szereg utworów, które w gruncie rzeczy nie są powtórzeniem utworu Kochanowskiego, choć wywodzą się od niego i choć łączy je ze sobą dość bliskie pokrewieństwo literackie.

A oto parę ilustrujących te sprawy przykładów.

Najmocniej działa poemat Kochanowskiego na autora *Proteusza*, który napisał swój utwór parę miesięcy po *Satyrze*. Anonim powtarza wiernie trzy zasadnicze motywy *Satyry*: zanik tradycji rycerskiej w Polsce, rozkład życia społecznego, niesnaski religijne. Ale jest w tym wszystkim akcent osobisty autora (szczególnie w sprawach religijnych, które go mocniej niż Kochanowskiego interesują).

Ze szczególną wyrazistością występuje tendencja do samodzielnego kształtowania rzeczywistości dla własnych celów, choćby nawet w obrębie tradycyjnego wzorca techniczno-treściowego, w drugiej fazie recepcji poematu satyrowego Kochanowskiego — w *Satyrze na twarz Rzeczypospolitej*. Twardowski dostrzega we własnej rzeczywistości politycznej dwa wątki z wzorca Kochanowskiego: sobkostwo szlacheckie i rozkład wymiaru sprawiedliwości. Utrwała je u siebie w większym nawet niż u Kochanowskiego bogactwie szczegółów, plastycznie i barwnie. Ale nowe czasy polityczne narzucają Twardowskiemu nie znany dotychczas w poemacie satyrowym akcent: sprzeciw wobec coraz więcej panoszącej się w Polsce warstwy możnowładczej. Nowe także jest mocne oskarżenie kleru; silniej w porównaniu z Kochanowskim rozbudowany obraz sprzedajnego trybunału koronnego. Zabrakło natomiast u Twardowskiego wątku spraw religijnych, które tyle dotychczas miejsca zajmowały w poemacie satyrowym. Sprawia to uspokojenie religijne za Władysława IV, szlachetny irenizm tego króla, który zdołał się przeciwstawić naporowi kontrreformacji.

Żywa jest tradycja *Satyra* Kochanowskiego w trzeciej fazie żywotności poematu satyrowego, w czasach Jana Kazimierza. Żyje w *Satyrze podgórskim* dawne rozprężenie moralne rządzącej klasy społecznej i łączący się z tym upadek ducha bojowego, żyje chroniczne zło, wadliwy wymiar sprawiedliwości. Odżyła w *Satyrze podgórskim* sprawa religijna, która się stała aktualna podczas wojen szwedzkich. Zjawia się nowy wątek, wątek społeczny, którego nie znał dotychczasowy poemat satyrowy — oczywiście pod wpływem wojen kozackich.

Wizja polityczna Polski zwięża się w *Satyrze polskim* Starowolskiego i w anonimowym *Satyrze nowym* do jednego wątku: upadku ducha rycerskiego w narodzie szlacheckim. Redukcja obrazu politycznego Polski tłumaczy się u obu poetów chwilą historyczną, w której komponowali swe okolicznościowe ściśle poematy, jako doraźnie pomyślaną „literaturę stosowaną”; był to okres ciężkich klęsk wojennych pod Korsuniem, Żółtymi Wodami i Piławcami. Podkreślić należy, że Starowolski rozwija swój wątek wyraźnie pod wpływem Kochanowskiego, którego wręcz przestylizowuje.

Tradycja poematu satyrowego jako mniej lub więcej szerokiej wizji współczesnej poetom rzeczywistości politycznej zanika w obu ostatnich poematach z czasów kazimierzowskich: łacińskim *Satyrus rudis* i *Echu żałośnym*. Treść *Satyrusa* redukuje się do satyrycznej kroniki zbrodni szwedzkich w okupowanym Krakowie, a *Echo* przekształca się w serię paszkwilowych portretów wybitnych osobistości z czasów Jana Kazimierza (częsty w dawnej poezji politycznej chwyt „szopki politycznej“).

Odrębną pozycję w dziejach poematu satyrowego trzeba przyznać

*Satyrowi na twarz dworską* Rysińskiego i anonimowemu *Satyrowi stesknionemu na pustyni*. Oba te utwory są ciekawym przykładem pośredniej, wtórnej recepcji utworu literackiego, który działa na nich nie bezpośrednio, lecz za pośrednictwem czołowego epigona, Twardowskiego. Zależność Rysińskiego od Twardowskiego staje się wręcz jaskrawa. Rysiński dostrzega zresztą w rzeczywistości polskiej tylko jedno zło społeczne spośród wskazywanych tradycyjnie przez poemat satyrowy: życie ponad stan szlachecki. W sposobie malowania zbytku idzie niewolniczo za Twardowskim, przejmując jego schemat techniczno-treściowy prawie bez żadnych modyfikacji. Autor *Satyra stesknionego* wie dobrze, że pisząc poemat satyrowy ma obowiązek patrzeć — i to dla własnej korzyści — na wysokie wzory *Satyra* Kochanowskiego. Owszem, patrzy na nie, ale patrzy dość prymitywnie. To nie największy, ale najsprytniejszy plagiator spośród poetów satyrowych. Bierze całe partie wywodów rzeczowych i uczuciowych z Kochanowskiego, ale czyni to tak, by nie ściągnąć na siebie podejrzeń, że jest literackim złodziejem, chociaż — jak wiemy — kradzież literacka była w w. XVI i XVII rzeczą dozwoloną. Czerpie również bez żadnej ceremonii, pełnymi garściami, z Twardowskiego.

Jak wiemy, negatywnej wizji politycznej towarzyszy u Kochanowskiego troska o zaradzenie złu: panaceum Kochanowskiego — to powrót do moralności przodków, która przywróci narodowi tężyźnię duchową. Dochodzimy oto do konserwatywnego akcentu w *Satyrze* Kochanowskiego, który wywołał w swym czasie gniewny sprzeciw weredycznego Bema, a który ostatnio piętnuje — i to bardzo ostro — Backvis we wspomnianym już studium. Cała sprawa nadaje się do dalszej dyskusji, na którą w tej chwili brak miejsca. Można tu tylko zauważyć, że generalna teza Kochanowskiego: byt narodów i państw zależy od poziomu moralnego narodów — jest generalną tezą renesansu, przejętą zresztą z antyku rzymskiego<sup>4</sup>.

Twórcy poematów satyrowych, którzy się zdobyli na własny pogląd na rzeczywistość polską, wyciągają z niego te same, co i Kochanowski, wnioski, a więc Starowolski, autor *Proteusza*, Twardowski oraz autor *Satyra podgórskiego*. Brak tych wniosków u Rysińskiego, u autora *Satyra nowego*, *Satyra* łacińskiego i *Echa żalośnego*, czyli u tych autorów, którzy się nie zdobyli na syntezę współczesnych zjawisk politycznych. Nie stać na nie było również i autora *Satyra stesknionego*, choć byłyby w tym utworze szczególnie na miejscu. We wszystkich udanych poematach satyrowych dostrzega się charakterystyczną w *Satyrze* Kochanowskiego troskę poety o przyszłość państwa polskiego: hóraskopy upadku państwa w *Proteuszu*, *Satyrze* polskim, *Satyrze* Twardowskiego, *Satyrze* podgórskim.

<sup>4</sup> Por. poglądy Erazma z Rotterdamu i naszego Frycza Modrzewskiego.



Brak jest akcentów profetycznych w poematach o niedociągniętej strukturze satyrowej (*Satyr* Rysińskiego, *Satyr nowy*, *Echo żałośnie*, *Satyr steskniony*).

Negatywna synteza poetycka rzeczywistości politycznej nie tworzy sama przez się ani u Kochanowskiego, ani u jego następców poematu satyrowego. Na pojęcie tego poematu składa się przecież określona wizja poetycka, znajdująca swój wyraz w określonym kształcie literackim. Kształt ten określa symbol postaci Satyra, postaci stworzonej przez Kochanowskiego i powtarzanej przez jego następców; symbol Satyra służy do wyrażenia przekonań poety, jest on jego *porte-parole* formułując satyrową wizję rzeczywistości dziejowej. Strukturę formalną poematu satyrowego wyznacza — powtarzamy — postać Satyra, a także sceneria jego wystąpienia, determinowana charakterystycznym dla *Satyra* Kochanowskiego wątkiem wędrówki, migracji.

Jak się okazuje, najłatwiejszym dla poetów satyrowych do zaadoptowania okazał się wątek wędrówki w *Satyrze* Kochanowskiego. Odnajdujemy go we wszystkich niemal poematach satyrowych, nawet w tych, które z punktu widzenia schematu treściowego nie są prawdziwymi poematami satyrowymi (*Echo żałośnie*). Najbliżej wzorca formalnego stoi *Satyr podgórski*. Autor wzorem Kochanowskiego sprowadza swego Satyra na dwór szlachecki. Satyr, mieszkający w lasach Podgórze, chętnie dzieli się ze szlachcicem mądrością doświadczeń szeregu wieków i po rozmowie wraca do lasu. Proteusz podobnie jak Satyr Kochanowskiego wygłasza swą filipikę przeciw Polsce na dworze Krzysztofa Radziwiłła, protektora protestantów polskich; przybywa z podkrakowskich gór, do których wraca po spełnieniu społecznego swego zadania. Starowolski przenosi swego Satyra z lasów polskich, wycinanych na handel, aż na Bukowinę. Satyr pod presją tęsknoty do kraju polskiego odwiedza rdzenną Polskę, ale ją rychło opuszcza, wygłosiwszy swe kazanie. Klęska piławiecka wygoniła „koźłorogiego Satyra“ ruskiego z *Satyra nowego* aż nad brzegi Wisły. Wątek migracji mamy nawet w *Echu żałosnym*, w którym pustelnik opuszcza swe leśne schronienie, aby stwierdzić, że źle się dzieje na równinach, a więc czym prędzej powraca do leśnych ostępów. Oryginalnie, twórczo przetwarza ten wątek Twardowski. Lokuje swego Satyra na stałe w lesistych górach, a wątek migracji przenosi na jakiegoś senatora polskiego, który zabłądził w lasach beskidzkich i znalazł gościnę na noc u Satyra; ten go traktuje jadłem, napojem i morałami. W wątek migracji wplótł Twardowski nawet damy dworskie, które podróżujące kareta spotkał Satyr blisko swego siedliska. Obaj epigoni Twardowskiego idą za nim i pod tym względem.

Trudniejsza do artystycznej realizacji okazała się postać Satyra: wyposażeń go w adekwatne Satyrowi Kochanowskiego życie wewnętrzne

i w plastykę zewnętrzną postaci fizycznej, uczynienie zeń postaci żywej, naturalnej, zdolnej do udźwignięcia tej ważnej funkcji, którą wyznacza mu poemat satyrowy.

Oczywiste niepowodzenie przedsięwzięcia literackiego widać w *Satyrys rudis* i w *Echu leśnym*. Tradycyjny Satyr w łacińskim poemacie przetwarza się w sztuczny twór jakiegoś piekielnego Satyra. Pustelnik z *Echa żałośnego* nic nie ma wspólnego z przekazywanym tradycją mitologicznym bożkiem. Satyr z *Satyry nowego* to jakiś konwencjonalny znak bez żadnych cech żywej postaci. Więcej prawdopodobieństwa jest już w Satyrach Starowolskiego i anonimowym *Satyrze podgórskim*, choć i ci nie grzeszą nadmiarem pożądanej plastyki.

Żywą i naturalną postać greckiego bożka wprowadza natomiast do swego utworu Twardowski, którego Satyr nie ustępuje w naturalności Satyrowi Kochanowskiego; jest nawet od niego ruchliwszy i wobec opornych ludzi agresywniejszy. Jest to niespokojny, nerwowy, „barokowy“ Satyr, inny niż opanowany, zrównoważony, „renesansowy“ Satyr Kochanowskiego. Nawet Rysiński zdołał pod wysokimi auspicjami swego mistrza Twardowskiego uczynić postać artystycznie dociągniętą, nie tchnącą taką abstrakcją, jak Satyr z *Satyry nowego*.

Osobne omówienie należy się *Proteuszowi*, najbliższej, nie tylko chronologicznie, kontynuacji *Satyry* Kochanowskiego. *Proteusz* zaczyna się od dedykacji Krzysztofowi Radziwiłłowi, któremu autor poleca swój utwór, a kończy się apostrofą do Odmieńca. Jest to wykładnik ramowej budowy utworu literackiego, takiej jak w *Satyrze* Kochanowskiego. Nauki Chirona dla Achillesa, ostatnia część tyrady Satyra Kochanowskiego, *speculum*-zwierciadło, częste w renesansie, powtarza się w *Proteuszu* w kształcie nauk ojca-króla dla syna-królewicza. Tak podobna architektonika jest unikatem w dziejach poematu satyrowego: nikt poza anonimem z *Proteusza* nie stosuje ram, nikt się nie bawi parenetyką. Postać jest rozbudowana bardzo szczegółowo i umiejętnie na wzór Kochanowskiego. Wątek migracji w *Proteuszu* żywo przypomina *Satyra* Kochanowskiego.

Na ogół trzeba powiedzieć, że prawdziwą stać się postać czołowego bohatera w tych poematach, których autorowie zdobywają się na właściwe, uczuciowo przeżyte, zwarte w sobie, plastyczne wizje rzeczywistości politycznej Polski (Twardowski, Rysiński, w stopniu mniejszym Starowolski, *Satyr podgórski*). Do roli abstrakcyjnego znaku spada symbol Satyra w utworach, które z natury swej ideologicznej podstawy nie należą do właściwych poematów satyrowych.

Jak widać z tych wywodów, poemat satyrowy stał się faktem naszej rzeczywistości literackiej; jest to pewnego rodzaju wizja satyryczna współczesnej poecie rzeczywistości polityczno-społecznej, z określonego stano-

wiska ideologicznego, ujęta w specyficzną formę opartą na określonym schemacie-typie w odniesieniu do formy i treści.

Poemat satyrowy nie wydał w ciągu stuletniego swego w Polsce istnienia dzieł specjalnie wybitnych. Trudno mówić również o jakiejś jego ewolucji w sensie pozytywnym, skoro w swej ostatniej fazie — *Satyrus rudis*, *Echu żałośnym* i *Satyrze stesknionym w pustyni* — dochodzi do jego artystycznego zmierzchu.

W toku jego ewolucji znajdujemy dwa poematy o trwałej wartości w dziejach naszej literatury: pierwszy to startowy *Satyr* Jana Kochanowskiego, drugi to *Satyr na twarz Rzeczypospolitej* Samuela Twardowskiego. Studium Backvisa podnosi wartość literacką utworu Jana Kochanowskiego w sposób dobitny i przekonywający; rehabilituje ten utwór, który z racji swego parenetyzmu i jego niektórych osobliwości nie miał do czasów ostatnich tzw. dobrej prasy wśród naszych historyków literatury. Nie będę powtarzał argumentacji Backvisa ani jej w tej chwili poszerzał. Chciałbym tylko w paru zdaniach podnieść literacką rację bytu poematu Twardowskiego, która również nie była specjalnie mocna w historii literatury polskiej. Nie dostrzeżono, że Twardowski, recypując zasadniczy kształt poematu satyrowego Kochanowskiego, czyni to z wena, z przekonaniem, z talentem. Daje większą rozmaitość uzasadnienia faktycznego swych myśli w warstwie faktycznego tworzywa literackiego; poglądy swe wyraża z większą od Kochanowskiego siłą przekonania, czemu odpowiada mocniejsza u niego ekspresja stylowa. Widoczne to jest szczególnie w sposobie potraktowania kategorii patosu i komizmu, dwu, jak wiadomo, narzędzi satyrycznego kierunku twórczości. Twardowski jest wyrazistszy od Kochanowskiego w potraktowaniu patosu, bogatszy w operowaniu komizmem, który u Kochanowskiego redukuje się tylko do jednej odmiany — ironii. W rezultacie dynamiczna satyra polityczna Twardowskiego ma wygląd juwenalisowy, gdy statyczna satyra Kochanowskiego kształtuje się na sposób raczej horacjański. Twardowski wypowiada się w „otwartej“ formie barokowej, równouprawnionej zresztą w stosunku do „zamkniętej“ formy ekspresji literackiej renesansowego Kochanowskiego. Gdybyśmy mieli jedną jedyną recepcyjną kontynuację *Satyra* Kochanowskiego, to jest *Satyrę na twarz Rzeczypospolitej* Twardowskiego, moglibyśmy i wtedy nawet z dużą racją mówić o tradycji *Satyra* J. Kochanowskiego w literaturze polskiej, o recepcji jego poematu, jako o fackie rzeczywistym i udanym, choćby tylko sporadycznym. Ależ przecie obok tej czołowej kreacji satyrowej nie wolno zapominać o bardzo kulturalnej i również chyba udanej pod względem literackim pierwszej chronologicznie kontynuacji *Satyra* — *Proteuszu*. Obok tego nie można nie akceptować pozycji wśród poematów satyrowych od „satyrów“ Twardowskiego i anonimowego skromniejszych, ale nie katastrofalnych pod względem



artystycznym, takich jak utwory Rysińskiego, Starowolskiego. W ogólnym rachunku literackim nie do odrzucenia jest również pozycja *Satyra podgórskiego*, napisanego przez statystę o szerokich horyzontach politycznych, choć przez mniej uzdolnionego literata.

Ostatecznie więc sama rzeczywistość literacka, która była przedmiotem niniejszych uwag, zmusza nas do stwierdzenia, że w wypadku satyrowych kontynuacji *Satyra* Jana Kochanowskiego mamy do czynienia z nowym gatunkiem literackim, uporczywie przez różne osoby praktykowanym na przestrzeni lat 1564—1670. W kontynuacjach *Satyra* dopatrywano się dotychczas „szkoły literackiej” *Satyra* J. Kochanowskiego. Tu nie chodzi tylko o „szkołę literacką”, ale o ściśle sprecyzowany nowy gatunek literacki pochodzenia, o ile nam wiadomo, polskiego, któremu dał początek Kochanowski, a który trwa za jego przemożnym przykładem przez lat przeszło sto. Cały tok naszego studium dąży do wskazania znamienych cech poematu satyrowego, tego gatunku literackiego dotychczas jeszcze nie definiowanego w naszej wiedzy o dawnej literaturze polskiej, i zdaje się nam, że je wskazał. Jest to gatunek konkretny, konkretnie przejawiający się i wielokrotnie urzeczywistniony. W dziejach politycznej poezji satyrycznej w Polsce jest to tak samo realny i samodzielny gatunek literacki, jak np. w obrębie politycznej poezji elegijnej elegio-satyra w formie skargi Matki-Ojczyzny na swych synów<sup>5</sup>. Poemat satyrowy przypomina zresztą formalnie i przedmiotowo tego rodzaju elegio-satyry<sup>6</sup>.

#### LE „POÈME AU SATYRE” DANS LA LITTÉRATURE POLONAISE DU XVI ET DU XVII SIÈCLE

##### RÉSUMÉ

Le grand programme des réformes politiques et sociales, dit „exécution des lois de la Couronne”, en train de discussion et de réalisation au cours du règne de Sigismond le Vieux et de Sigismond-Auguste engagea la littérature polonaise contemporaine dans la mesure la plus large. Au service des questions qu'il touchait s'enrôlèrent de tels écrivains que Modrzewski, Orzechowski, Solikowski, Rej, Marcin Bielski. Dans les rangs des „exécuteurs” s'inscrit aussi Jan Kochanowski par trois de ses oeuvres successives; *Zgoda* (1562), *Satyr* (1564) et *Wróżki* (1564).

Kochanowski déploya dans son *Satyr* une vision politique de la Pologne contemporaine, une vision définie dans ses idées par trois éléments composants: 1. un

<sup>5</sup> Odpowiednik zachodnioeuropejskich *plaintes*, por. Stefania Skwarczyńska, *Geneza i rozwój rodzajów literackich*, [w zbiorze:] *Z teorii literatury, cztery rozprawy*, Łódź, s. 67.

<sup>6</sup> Artykuł niniejszy jest skróconą wersją szerszego opracowania problemu poematu satyrowego w literaturze polskiej, które wraz z tekstami nie ogłoszonych dotychczas dwu poematów satyrowych: *Satyra podgórskiego* i *Satyra stesknionego w pustyni*, ukaże się niebawem w serii wydawnictw Uniwersytetu Warszawskiego.

diagnostic des maux qui rongeaient l'organisme politique de la Pologne, 2. les remèdes contre les maladies discernées, 3. les perspectives du déclin de l'Etat polonais. Ces trois éléments imposent au contenu de l'oeuvre un schéma assez spécial, qui tout en le morcelant ne contrarie pourtant point l'unité de sa composition. Celle-ci est due à ce que le contenu schématisé est présenté quant aux procédés littéraires à l'aide d'un symbole, une idole grecque, le Satyre, transporté par le poète dans les forêts de la Pologne. Chassé de là par les bûcherons qui les déboisèrent, le Satyre apparaît à la cour de Sigismond-Auguste, où il énonce son *credo* politique. L'oeuvre de Kochanowski, spécifique par la structure de son contenu et de sa forme, trouva parmi les écrivains polonais du XVI et du XVII siècle maints imitateurs, auteurs de „poèmes au Satyre“. Laissant de côté quelques tentatives littéraires peu réussies, nous pouvons reconnaître — non sans certaines restrictions, plus ou moins fortes — comme „poèmes au Satyre“ les oeuvres suivantes: *Proteusz abo Odmieniec* (1564), oeuvre anonyme, *Satyr na twarz Rzeczypospolitej* de Samuel Twardowski (1640), *Satyr na twarz dworską* de Andrzej Rysiński (1640), *Satyr polski wraca się z Bukowiny wołoskiej* de Szymon Starowolski (1649), *Satyr nowy z chorej głowy*, oeuvre anonyme (1649), *Satyra rudis de eliberatione Cracoviae et bello svetico*, oeuvre anonyme (1658), *Satyr podgórski*, oeuvre anonyme en manuscrit des temps de la sédition de Lubomirski (1665), *Satyr steskniony w pustyni w jasne wychodzi pole*, poème anonyme des temps de Michel Wiśniowiecki (1670).

Examinant l'histoire de la réception du „poème au Satyre“ de Kochanowski nous remarquons que la tripartition du contenu dans cette oeuvre se répète dans tous les „poèmes au Satyre“, mais avec des modifications imposées par une époque différente ou par l'attitude différente des poètes envers la réalité de leur temps. De même quand il s'agit de la réalisation de la figure symbolique du Satyre, et de sa mise-en-scène (motif de migration). En résultat nous voyons une série d'oeuvres non répétées sur le plan objectif, malgré leur généalogie commune, voir le *Satyr* de Kochanowski, et malgré leur parenté de coloris fort proche.

Ainsi se cristallisa en littérature polonaise le „poème au Satyre“, cette vision satirique d'une réalité politique contemporaine au poète, présentée à l'aide d'un schéma tenant à la forme et au contenu de l'oeuvre.

Il faut avouer qu'au cours de sa vie centenaire le „poème au Satyre“ n'a point donné lieu à un chef-d'oeuvre; en plus, en sa phase ultime, il déclina au point de vue tant idéologique que purement littéraire. Mais tout de même il faut lui assigner deux oeuvres de valeur non éphémère: le *Satyr* de Kochanowski et le *Satyr na twarz Rzeczypospolitej* de Samuel Twardowski (la première dans un style de renaissance, la seconde dans un style baroque). A côté de ces créations proéminentes se rangent le *Proteusz*, passable en valeur littéraire, les oeuvres de Starowolski et Rysiński, remarquables par la culture de leur langue, le *Satyr podgórski*, intéressant par la largeur de ses horizons. Et c'est ce qui assure dans la littérature une place à leurs auteurs, ne fût-ce qu'une place secondaire.

En bout de compte il faut constater que le „poème au Satyre“ est un genre littéraire, bien précisé, de provenance — à ce qui semble — polonaise, initié par Jan Kochanowski et à son exemple cultivé durant le XVI et le XVII siècle. Il n'a point été jusqu'ici aperçu par la poétique.

Przełożyła Stefania Skwarczyńska





IRENA ŚLAWIŃSKA

Lublin

## TOWARD THE DEFINITION OF POETIC DRAMA

Poetic drama seems to be so recognized and unanimously taken for granted as not to present any problem. Yet this is far from being true; it has always had to struggle to find its way, its present position has not become any easier. In some countries it has to struggle against the official trends in theatre imposed upon it in an administrative way. In other ones it meets strong opposition or competition on the part of commercial theatres or naturalistic tradition in acting (which is the case in the USA, I believe). Anyhow the notion itself of poetic drama, often misused and abused, needs closer consideration.

The term poetic drama won recognition in 19<sup>th</sup> century as a *nom de guerre*, as a catchword, directed against many successive adversaries: against *la pièce bien faite* of Scribe or of Sardou; later on against *la comédie sociale* d'Emile Augier; against the naturalistic drama at the end of the century. The term was not so very frequent then: we are very likely — when studying that period (in France, for instance) — to come across such more specific terms as *wagnérie*, *drame cérébral*, *drame esotérique*, *théâtre de l'âme*. All those terms have fallen into oblivion — but poetic drama, which is now felt as a more general one, has persisted. There is almost a general consent nowadays to extend it to cover a great many various attempts in the history of drama, starting with Aeschylus and including the most recent plays.

Is this extension of the term really justified? Are we able to discover in such different literary phenomena as Greek tragedies, medieval morality plays, Shakespeare, French 17<sup>th</sup> c. classicism, romantic drama, Sartre or Camus, any valid common factors? As its very core the dilemma would take us back to the old controversy of nominalism versus realism. Nominalists would not admit the notion of poetic drama in such a broad, universal sense. They would deny its very existence.

When trying to establish the *differentiam specificam* of the defined notion, we can proceed in two ways: by applying a negative or a positive method. By negative way I mean collecting all the adversaries of poetic drama, all kinds of plays it used to fight with. As for the positive

evidence, it should include all common elements in the plays we cover with the term.

Poetic drama was always opposed to the realistic and naturalistic play: opposed to the analytical and descriptive technique as applied by the naturalists or by so called socialist realism. *Tranches de vie*, when presented in drama, necessarily asked for the analytical method. The very first premises of naturalism were (and are) descriptive even when it tries to display the conflicts of a whole period. The same principle is valid for the socialist realism since it intends to present (to describe) one representative ("typical") event without ascribing any parabolic sense to it. Needless to add, that in every literary work, even in a naturalistic one, there is some generalization, some extension of meaning: one factory means all factories in the given period, as Hauptmann's *Die Weber* meant all workers. But it is the process of an almost merely numeric, quantitative extension on the same level of entities. It might be called a horizontal one. Poetic drama always protested against such a limited, merely horizontal generalization: that is why it objected to the social comedy of Augier or Dumas-fils, in spite of its social concerns and important problems.

The revolution in the theatre of the *fin de siècle* was also directed against another limitation of the social drama: against its problems being confined within the boundaries of one historical period only as presented in these plays. Thus we can set forth the notion of poetic drama against the analytical, descriptive, literal method, as well as against the historical play. It would be fitting, perhaps, to stop just here for some elucidation.

As for the opposition: literal vs. metaphorical drama it hardly needs any commentary. The terms were used by many theoreticians and poets: T. S. Eliot<sup>1</sup>, Christopher Fry<sup>2</sup>, Prof. Kitto<sup>3</sup> or Una Ellis Fermor<sup>4</sup> may be mentioned. Christopher Fry substituted for this pair another set of terms: prose vs. poetic sense of the dramatic plot. Prose sense might be equalled to the literal sense of dramatic events as in *Les Corbeaux* by Henri Becque. *Die Weber* by Hauptmann or any social comedy by Galsworthy, Scribe, Sardou. This sense is restricted to the life depicted in the drama, to one social class, to the historical period introduced in it. Most social comedies, satirical plays of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries are limited in this way. In fact, all of them are historical plays in the sense, that they refer only to one historical period and to its specific problems such, for instance, as the emancipation of woman, social

<sup>1</sup> T. S. Eliot, *Poetry and Drama*, 1951; *A Dialogue on Dramatic Poetry*, „Selected Essays“, 1952.

<sup>2</sup> Ch. Fry, *Dlaczego piszę wierszem?*, „Dialog“, nr 7, 1956.

<sup>3</sup> H. D. F. Kitto, *Form and Meaning in Drama*, London 1956.

<sup>4</sup> U. E. Fermor, *The Frontiers of Drama*, London 1945.

prejudices etc. Many contemporary socialist dramas are limited in the same way, limited in their very premises, limited by principle.

The metaphorical meaning of the plot and of characters arises in poetic drama by the very process of generalization or universalization. Dramatic events constitute merely an instance, a "vehicle" of some broader idea, valid for all historical epochs and all over the world. *Der gute Mensch von Sezuan*, by Berthold Brecht, takes us to a Chinese village: but all that Chinese setting is merely a costume, a poetic joke, a vehicle. Brecht provided his play with a significant sub-title: *Parabelstueck*. The same sub-title may be applied to all poetic plays. They are parabolic. It is quite obvious in Brecht's plays, in *The Flies* by Sartre, in the *Electra* by Giraudoux and many others.

Prof. Kitto suggested a useful criterion: field of reference. This field of reference may be varied, and it separates poetic drama from the literal drama. It is not possible to draw a sharp line between the two: we should admit, rather, the existence of a borderline. I would place there some of Shaw's plays, and perhaps even the *Confidential Clerk* by Eliot, although the field of reference is very broad there: it is the man's vocation and its moral consequences.

The field of reference in poetic drama covers the whole of humanity during all its history. Poetic drama tries to discover transcendental eternal laws ruling human beings regardless of their historical, geographical or social situation. These laws are of moral nature; very often they are even called by their proper religious name. Dramatic plot serves as evidence for validity of these laws; in tragedy the hero's fate proves their immutable power. We may recall *Prometheus Bound*, *Oedipus*, *Antigone* as well as *Phèdre*, *Don Juan* of Molière, *En attendant Godot*, *Huis Clos*...

T. S. Eliot in his theoretical essays speaks of "some perception of order in life" which emerges from every poetic drama. Christopher Fry calls this ultimate sense "the design of mystery". Una Ellis Fermor ascribes to poetic drama the value of deeper insight into life which provides us with a better reading of life. According to her, Shakespeare has achieved the utmost perfection in his reading of life.

Laws, discovered and dramatized by poetic drama, are of a universal and moral nature: crime and punishment, sense and necessity of suffering, value of sacrifice, unavoidable consequences of true love — often conceived as a destroying power, leading to death. We should notice how repeatedly some metaphysical problems come up just now in Beckett's plays. The tragic hero of these plays is humanity itself and the order of the world.

Thus far, we have dealt with such features of poetic drama as generally



accepted by the critics and the poets. What seems to be rather overlooked is the antihistorical and antipsychological nature of poetic drama.

For many years poetic drama used to put on a historical garb; we may easily mention hundreds of plays introducing Julius Caesar, Antony and Cleopatra, Joan of Arc as their main characters. During the romantic period the historical dress was fashionable, almost obligatory. Not all of those plays should be labelled poetic dramas. In fact, very few romantic plays are concerned with eternal, moral laws and with two levels of meanings. Most of them are really very restricted in their field of reference and merely historical, as Victor Hugo's plays. If they won the name of "poetic dramas", they owe it merely to very superficial, rhetorical devices. They are rather *poétisants*, not *poétiques* — in the sense as defined above.

Is historical drama really opposed to and incompatible with poetic drama searching for eternal moral principles? Objections might be easily raised against this assertion. What about such a biographical drama as *Murder in the Cathedral* or *Jeanne d'Arc au bûcher* (by Claudel) or, again, *Le Livre de Christophe Colomb*? Is the historical texture in every one of them really negligible? Are they seemingly historical only? I would not hesitate to assert they are. Quite certainly *Murder in the Cathedral* is not a chronicle of Thomas Beckett's death, but a play about the power of human courage and conscious sacrifice — about martyrdom in general.

*The Crucible* by A. Miller is not a historical play either, not a play about the persecution against witchcraft in the 17<sup>th</sup> c. in New England. It is a play about unrestrained human tyranny and folly resulting in such trials as presented by Miller. Theatrical performance can do violence to the play and limit its meaning by applying naturalistic setting and acting; even in this case poetic drama is likely to break off such boundaries. So did Miller's play.

Another example to mention here is Brecht's *Mutter Courage und ihre Kinder*. Brecht provides it — on purpose — with a misleading title: *Eine Chronik aus dem dreissigjaehrigen Kriege* (the *Chronicle of the 30 years War*). But, quite obviously, Brecht's play is not a historical chronicle of one war: it is a poetic synthesis referring to every war in the past and in the future, to every possible war and to its human and moral expenses. *Mutter Courage* was written in a very specific historical moment (1938), but its content and meaning went on spreading and growing regardless of the author's original intentions.

The case of both of Claudel's pseudo-biographical plays is similar: *Jeanne d'Arc au bûcher* and *Le Livre de Christophe Colomb* have transgressed the limits of historical dramas for similar reason. Individual lives

of both heroes became representative of all human beings who followed-unvanquished — their exceptionally hard vocation.

Another point that needs some argument is our thesis about the anti-psychological nature of poetic drama. The first hint in that direction is to be found in Aristotle's *Poetics*: his emphasis on the plot, not on characters, should draw our attention. Let us recall, too, a very significant fragment from prof. Kitto's book where the author tries to describe the nature of the religious drama and asks some important questions. One of them is "whether the real focus lies in one or more of the characters or somewhere behind them"<sup>5</sup>. In poetic drama the real focus lies behind the characters. We may add now: in the higher, metaphorical meaning of the plot. Characters themselves are of secondary interest.

Why then do the majority of tragedies have their heroes' names in their titles? Why *Oedipus*, *Antigone*, *Phèdre*, *Electra*, *Cid*, innumerable *St. Joans*? If we watch the titles of contemporary poetic drama, we are likely to notice a visible shift: *Les Mouches*, *En attendant Godot*, *La Fin de la partie*, *Huis Clos*, *Rome n'est plus dans Rome*, although the titles referring to the hero have not disappeared entirely: *Caligula* (Camus), *Maître de Santiago* (Montherlant), *La Folle de Chaillot* (Giraudoux). Even in the plays in which the poet seems to concentrate on the hero, it is the plot, the pattern of his life which is really important as the argument for the higher order that reveals itself this way.

Characters in poetic drama perform their own specific role: they represent the antagonistic moral attitudes which enter into conflict. It is true as far as main characters are concerned, protagonist and antagonist. Besides, there are in many plays some secondary roles, necessary for the dramatic structure but not used in such conflicting function. Anyhow, main characters represent opposite moral attitudes, not different moods. Dramatic pattern in *Antigone* and *King Oedipus* is caused by the heroes moral convictions; psychic difference between Antigone and Creon does not enter into account. Even in such a drama as *Phèdre* of Racine psychological refinements of the heroine are of secondary importance. The main conflict does not depend upon them.

It is even more evident in quite recent drama such as *En attendant Godot* where the human fate is conceived as similarly desperate regardless of any social and psychological differences. The same is valid for *Huis Clos* (*No exit*). In these plays neither Sartre nor Beckett tries much to differentiate their characters: there is no point in it.

Although Freud and his followers were very interested in tragedy and looked there for some support, it would not be risky to say that no tragic

<sup>5</sup> Kitto, *op. cit.*, p. 231.

hero would be interested in Freud's theories. Those theories could not provide him with any support; on the contrary, they would weaken him and deprive him of all human dignity.

If in some plays we have to watch closer the experience of the hero as in *Murder in the Cathedral* or Ibsen's *Peer Gynt* or *Phèdre*, it is always for the sake of moral laws which operate despite all possible psychological nuances. *Peer Gynt* fills out an old scheme of morality play where the real hero must be called Everyman or Quidam. Everyman is the proper name of every poetic dramas hero.

Neither is the chorus in drama accidental or deliberate: it is necessary as the consequence of the same first premise, of the same general tendency to lift the sense of the whole up to the highest level of universal meaning. The Chorus represents the attitude of a larger group whether opposed to that of the hero or sympathetic to him: a deeper wisdom or a common public opinion. In either case the chorus stands for an opinion, not for the group of differentiated individuals. The same is true for the more recent use of a chorus as in *Murder in the Cathedral* or *The Family Reunion*.

Another constituent element of poetic drama is poetic justice. There has been much discussion about it for centuries; there is no point in coming back to it. My intention is to point out one aspect of the problem: not the necessity to punish the trespassers and to emphasize the triumph of moral principles. Poetic drama achieves this justice when endowing every character with his own truth and his own human dignity. The point was clearly stated in Poland when in 1956 poets themselves tried to analyze the obvious failures of propagandistic dramas. The article of Roman Brandstaetter published in 1956 bore a significant title *Szpada i kij (The Foil and the Bludgeon)*<sup>6</sup>. You cannot create a lasting, universal drama when you provide your protagonist with every argument in the world whereas his adversary is meant to be a mean, stupid, wicked creature deprived of every human sense and human feeling. Una Ellis Fermor spoke once<sup>7</sup> about the tragic equilibrium as necessary condition of tragedy; she objected to the religious drama on the ground of this requirement: religious drama — she maintained — is unable to attain such a perfect poise since it takes a clear stand. Ellis Fermor's argument seems to push the point too far: a great many poetic dramas are in fact religious dramas, too, and do not sin against this justice.

<sup>6</sup> „Teatr“, nr 7, 1956.

<sup>7</sup> *The Equilibrium of Tragedy*, *ibid.*



## II

So far we have been concerned with the main premises of poetic drama, with its basic aims and its field of reference. We tried to approach its very core by looking at it against the background of different literary phenomena. But *differentia specifica* of poetic drama cannot be searched for on the level of meaning only: it is to be found in its structure as well. The two are tied up together in an organic unity. Let us consider now the structural consequences of these premises.

One of them — not the most important — is the frequent recurrence of some conventional patterns such as Greek myths, Biblical themes, oriental fables. There is no mystic reason for it, as the contemporary myth-hunters seem to believe: just a literary convenience. It is tempting to rediscover a new truth, a new law, in some traditional scheme: French playwrights yielded very often to that challenge (Giraudoux, Sartre, Anouilh). As for the Bible, the poets found there many parabolic patterns already provided with an upper level meaning as Job's story. These patterns and characters seem to assure the universal sense more efficiently than any historical topics. The frequent use of Greek myths, fairy-tales and the Bible is certainly connected with the ahistorical or rather supra-historical sense of poetic drama. It is a convenient way of eliminating totally the possible literal meaning for the sake of parabolic, metaphorical one.

The hardest problem involved in the structure of poetic drama are time and space dimensions. When a drama intends to spread its meaning as to apply to all epochs and all places, it must cover them, introduce them in some way into the play. Hence a difficult task for the poet known in German as *Zeitbewältigung* (Iunghans<sup>8</sup>).

Although every playwright has to find out his own dramatic method, the methods of overcoming space and time in poetic drama may be grouped under two types. It would be useful, perhaps, to recall the most typical solutions.

The extension of dramatic space as to endow it with the universal meaning has been obtained in two seemingly opposite ways: either by concentrating on one single place or by multiplying places ad infinitum. The first solution is classical, the second the romantic. Both have visible advantages; since Aeschylus there have been a great number of more or less original variations upon these two types.

By the classical type is generally meant an almost void stage deprived of all particularities, of all characteristic features which would suggest one historical period or one social environment. It is not entirely true as far as Greek or Renaissance drama is concerned: the plot in those plays was

<sup>8</sup> F. Iunghans, *Zeit im Drama*, Berlin 1931.

not intended to develop in an abstract milieu. But even then every play which proposed to raise its problem to the higher level of abstraction, used to recur to the more abstract scene. *Prometheus Bound* with its solitary rock or *The Tempest* are representative in this respect.

The possibilities of exploring the meaning of one single space are evident in new experimental dramas such as *En attendant Godot*. The void gloomy abstract place, abstract in every sense (historically, socially, geographically) performs its function powerfully. It contributes enormously to build up the ultimate sense of the whole.

The same principle of abstract space has been applied by Archibald Mac Leish in his *J. B.* although without such a rigid cruel consequence. But despair, cruelty, the idea of the world as a void desert are the very core of Beckett's play.

Let us not be deceived by such dramatic jokes as the salon empire in Sartre's *Huis Clos*. It is a joke meant to mislead us exactly by the details of historical furniture. In fact, this room "empire" is abstract: it is the hell, the place we are confined in for eternity. There will be no change for ever as in Beckett's play; it is said exactly by the setting itself and the space it stands for.

We just mentioned the extreme abstract cases but it would not be hard to prove that unity of place (*l'unité de lieu*) is often used quite consciously to extend the meaning of the plot.

The opposite solution in this attempt to extend meaning has been to multiply places as to suggest this *semper* and *ubique* proposed by the poets. It was not discovered by Romanticism, of course, even not by the medieval theatre. The principle itself is much older, and was known to the Greeks, too. Anyhow, we are used to consider medieval and romantic solutions as the most representative, each one quite different from the other. We should add, at once, perhaps, that the medieval method has proved more efficient and durable.

By medieval method we mean the simultaneous setting, simultaneous display of different places and different worlds involved in the dramatic plot. It was neither the only one nor the more widespread in the Middle Ages; this long and creative period discovered almost everything in the theatre. But the simultaneous stage is tied up with the mystery-plays; the method of presenting (in a metaphorical, allusive way) of all places at once and of putting them into the paradise-hell frame was obviously a very powerful means of achieving the universal sense of the events.

This principle has proved to be really useful; it has been adopted since then many times, in every century, and is being applied nowadays very

frequently, too. The principle of metaphorical juxtaposition and suggestion of many places — not the naive attempt of imitative display.

The Romantic method of successive changes of place has almost lost its position. The pattern of *Faust* or of a travelling hero (*Peer Gynt*) is very rare nowadays. When Claudel applied it in *Le Livre de Christophe Colomb* he introduced a new contrivance (film) to counterbalance the possible distortion caused by a frequent change of places. The new art — film — has been often used since then, mainly for the sake of the simultaneous display of the various realities: that of characters' memories and that of external events. But theatre does not need such a support: it has done without it for centuries and was able to present the *Prologue in Heaven* which occurs in poetic drama, by its own means. Eliot put this *Prologue in Heaven* in a doctor's office (*The Cocktail Party*).

The problem of time, of temporal dimension of drama, is very similar although even harder to solve. How to use a very limited space of time in order to suggest the universal applicability of the newly discovered truth, its ubiquity, the *semper* of poetic drama? Again, similarly as for the spatial dimension, attempts to create such an extended temporal frame have followed two diametrically different patterns.

The classical solution used to exalt one moment similarly to one place: this one moment, the last hour of final *anagnorisis*, revealed the main idea of the whole drama. Another extreme has been the large space of time, comprising years and even centuries as in some mystery plays. This large frame was made to suggest the life of the whole of humanity. Instead of dramatizing the last hour of human life or human cognition, the romantic type of drama tried to stage the whole process of moral evolution or moral crisis of the hero. The universal meaning of such a process was to be exalted this way (as in *Peer Gynt*).

Romantic treatment of time seems to be more naturalistic, more imitative and therefore less appropriate to the aims of poetic drama. For this reason, probably, it has been almost entirely dropped and substituted by a classical type of compressed moment which — metaphorically — means eternity.

Many contemporary poets were extremely interested in time not only as a necessary dimension of drama but as an independent problem in itself. They searched for a possibility of dramatic presentation of different perceptions of time: an objective, physical time on one side and a "psychological", individual time of human experiences on the other; time of memories — and time of present events, time of moral processes, time of cognition. Time of our past when confronted with the present; time of our future existence. We should name at least J. B. Priestley as the



author of *Johnson over Jordan* (1939) with its three-levelled time structure; *An Inspector Calls* (1946) by the same author; Thornton Wilder's *The Long Christmas Dinner* (1931), where the people grow older and older without the help of the curtain and *entre-acte* breaks. Wilder's experiment constitutes a very bold challenge both to our being used to realistic perception of time and to the dramatic convention. Nevertheless the experiment must be called very successful.

We cannot overlook, of course, the problem of language, one of the most important structural factors in poetic drama. Since it has got some specific functions to perform there, it must itself adopt specific forms, too.

The general function of poetic language in drama is to cooperate with other elements in the process of extending meanings. Dramatic plot, characters, space, time — all those factors create metaphorical sense. Poetic language contributes to it enormously. Imagery in drama performs a powerful structural rôle. It has been analysed by Shakespearean critics — to mention only W. Clemen<sup>9</sup> Caroline Spurgeon<sup>10</sup>, J. Wilson Knight<sup>11</sup> or Una Ellis Fermor<sup>12</sup>. These critics have drawn our attention to the intellectual content of dramatic metaphor also: by this means the poet can convey higher sense through his characters' deeds and through dramatic events.

Metaphor is in close relation to poetic aphorism, so frequent in Shakespeare's plays. This frequency is not accidental; gnomic expressions help in summing up the meaning of drama, they are the most economic way in achieving the final synthesis. Most often these aphorisms are metaphors at the same time. That is why poetic dramas have always served as storehouses for quotations.

When poets want to be more explicit, and when they do not trust synthetical and metaphorical ways of expression, they introduce a commentary — and very often special characters to recite it. Those characters have born different names: Prologus, Angelus, Corypheus, sometimes quite explicitly they were called Author or Commentator. We may notice that contemporary poets are very fond of such characters and very eager to comment on their own drama within this drama itself. Let us mention J. B.

One of the most discussed problems has been verse in poetic drama. We can find many important remarks in Christopher Fry's and T. S.

<sup>9</sup> *The Development of Shakespeare's Imagery*, Cambridge (Mass.) 1951.

<sup>10</sup> *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, Cambridge 1935.

<sup>11</sup> *The Wheel of Fire*, Oxford 1930.

<sup>12</sup> U. E. Fermor, *op. cit.*

Eliot's essays. T. S. Eliot's analysis of his own successive experiences<sup>13</sup> is extremely relevant and revealing. Eliot believes that some new kind of poetic language must be created in order to meet its various tasks. Christopher Fry pointed to the obvious advantages of rhythmic patterns. It is an element of discipline needed to reveal the discipline of moral order. Anyhow the problem of verse is related to the well known paradox: poetry requires discipline for its synthetical aims and at the same time it resents it, tries to break it off and to free itself from every restriction. This paradox seems to be eternal: we can hardly expect to solve it once for ever.

Poetic drama has existed in many different periods and has made its living in various conditions. It had to cooperate with different theatres, and directors, and settings. Can it live in every kind of theatre and in every kind of staging?

My answer is a very strong: no. As one of our critics stated recently, there are musical works for flute, for piano or for symphonic orchestra. The same with dramas: each one of them requires its proper instrument — its proper theatre. Granted the ahistorical and apsychological nature of poetic drama, we cannot stage it the same way as a historical or psychological play. Everything must be different, if acting, setting, directing are to join the text in its essential goals — if they are to present the poetic text — and to realize its intentions.

I happened to attend an attempt at applying to Aeschylus a naturalistic way of acting (*Agamemnon* at Yale University). The result was extremely amusing. Obviously violence was done to the broader sens of the tragedy.

Is poetic drama bound to use music, dance, light — visual means to express its ideas? We may notice, of course, that such means have often been exploited, most frequently in the thirties, for instance by Jean Giraudoux or Paul Claudel. The tradition of introducing music or dance is evidently very old; we know, too, what their part in the Greek theatre was (*choreia*).

The reason is quite obvious: music or dance have always been felt as more efficient and more powerful means of expression than the word. It is certainly true as far as emotional, not intellectual content, is concerned. Anyhow, quite often poets believed more in music than in words — and preferred to entrust their ideas to music rather than to language. Let us mention Claudel's last creative period and his essay *Le Drama et la musique*<sup>14</sup> where he commented upon his own recourse to

<sup>13</sup> *Poetry and Drama*, 1951.

<sup>14</sup> Publ. in *Le Livre de Christophe Colomb*.

music and dance in his last plays: oratorio (*Jeanne d'Arc au Bûcher, La Parole du Festin*) or his ballets *L'Homme et son désir, La Femme et son ombre*, 1935. Dance seems also very important to Jean-Louis Barrault whose work on theatrical adaptation must be considered as genuine poetic creation. The concept of theatre as presented by Barrault emphasizes the rôle of rhythmic pattern in acting — and its close relationship to the whole theatrical space (*L'Homme dans l'espace*). But it is only one pôle of the poetic theatre — the other is theatre of the recited word — a sort of rhapsodic theatre as created recently in Poland. Successively, poets try to entrust the "design of mystery" either to extraverbal means or to poetic language. Successively, disappointed with the inadequacy of linguistic expression, the poets expect music or dance to be more accurate when transmitting their message (C Claudel, Giraudoux). Then, disappointed once more, they come back to their previous commitment. Just now — poetic language seems to be more favored, but this confidence is by no means unanimous. It is counterbalanced by pantomimic experiments, by M. Marceau and J. L. Barrault.

In the not so distant past poetic drama was sentenced to death by many literary critics; it was not even mentioned except in an obituary-like criticism. Five years ago a marxist critic in Poland declared poetic drama to be helplessly dead. Vixit.

Yet poetic drama is pretty alive and vigorous: nothing predicts its near end. It does not owe its vitality to any external theatrical devices. The more brilliant and spectacular they are, the sooner they vitiate themselves. The secret of the poetic drama is elsewhere. Let us close with Granville-Barker's words: "Plays only defy mortality when they deal — as poetry in its essence does — with things that are immortal"<sup>15</sup>.

## O DEFINICJĘ DRAMATU POETYCKIEGO

### STRESZCZENIE

Esej ten, oparty w swych zasadniczych tezach na artykule autorki, drukowanym w książce *Sceniczny gest poety* (Kraków 1960, s. 222—265), zmierza ku definicji dramatu poetyckiego poprzez próbę ustalenia głównych założeń tego dramatu oraz strukturalnych konsekwencji tych założeń.

I. Niełatwo zrekonstruować założenia dramatu poetyckiego, jeśli tym mianem obejmujemy różne dramaty na przestrzeni wieków. Łatwiej zaobserwować, z czym dramat ten zwykle walczył: ze sztuką tylko rozrywkową, z komedią społeczną pozytywizmu, przede wszystkim zaś z metodą opisową i analityczną w dramacie, oddaną prezentacji drobnych wycinków życia czy tylko jednej epoki. Przeciwwstawiał się dosłowności, dramatom o wąskim zakresie odniesienia, dążąc do zbudowania

<sup>15</sup> *On Poetry in Drama*, London 1937, p. 42.



wielkiej metafory, do nadania akcji i postaciom sensu przypowieści, ilustrującej jakieś ogólne, ponadczasowe prawo. Dramat poetycki zmierza do odsłonięcia „porządku świata” (formuła T. S. Eliota) czy „rysunku tajemnicy” (Ch. Fry). Z istoty swej jest ahistoryczny i apsychologiczny.

„Poetycka sprawiedliwość”, właściwa dramatowi poetyckiemu, to przede wszystkim sprawiedliwość wobec wszystkich postaci, udzielająca każdej postaci — antagoniście jak i protagoniście — własnej racji i własnego życia.

II. Konsekwencje strukturalne obejmują wszystkie elementy dramatu: i konstrukcję akcji, i wymiary czasowo-przestrzenne, i język. W zakresie fabuły notujemy częste użycie tematyki biblijnej i mitu — tematyki, która w naszym odczuciu ma już wartość metaforyczną. Problem rozszerzenia czasu i przestrzeni tak, by mogły one wyrazić *semper et ubique* dramatu, bywał rozmaicie rozstrzygany. Metoda klasyczna polega na jedności czasu i miejsca, na kondensacji i abstrakcji. Metoda romantyczna — na nagromadzeniu różnych miejsc akcji, na częstej zmianie i operowaniu wielkim wymiarem czasu. Romantycy tym sposobem chcieli poręczyć to zawsze i wszędzie.

Język poetycki dramatu podlega tym samym prawom i dążeniom: uogólnienie osiąga on poprzez metaforę, gnomę, budowę rytmiczną wiersza. Utwór teatralny sięga wreszcie po środki pozajęzykowe, by uzyskać to rozszerzenie znaczeń, które jest głównym celem dramatu poetyckiego.

Irena Sławińska



ŚLAWOMIR CIEŚLIKOWSKI

Łódź

## RANDBEMERKUNGEN ZU URTEILEN ÜBER DIE THEORIE DES DRAMAS VON P. SZONDI \*

Das Schicksal hat die Bühne verlassen, auf der  
gespielt wird, um hinter den Kulissen zu lauern,  
ausserhalb der gültigen Dramaturgie, im Vor-  
dergrund wird alles zum Unfall, die Krank-  
heiten, die Krisen.

Dürrenmatt, *Die Panne*

### I

Die psychologische Analyse eines Kunstwerks ist nichts Neues. Die Anwendung dieser oder jener psychologischen Konzeption bei „der Prüfung einer psychologischen Konsistenz“ der Handlungsweise der Helden eines literarischen Werks hat eine ziemlich lange Genealogie. Eine bestimmte, vom Verfasser bewusst angewandte psychologische Konzeption bei Darstellung einer Gestalt ist wohl etwas jünger und seltener, noch seltener wäre wohl die Anwendung einer einheitlichen Konzeption bei der Analyse nicht des „psychologischen Bildes der Helden“, sondern des ganzen Werkes.

Von dem naiven Realismus: „wenn schon Held — dann Held in jedem Augenblick“, über die Ansicht: „der im Sozialismus verletzte Finger tut nicht weh“ und über die adlersche Gestaltung des Helden in Parnickis *Aecjusz* gelangen wir zur Analyse der Werke Sartres vom Gesichtspunkt der Psychoanalyse aus, genauer vom Gesichtspunkt der Jungschen Analyse, die in einer Nummer des „Dialogs“ (und auch im „Życie i Myśl“) veröffentlicht wurde, also zu einer symbolischen Auffassung des Werkes, welches in seiner äusseren Form in einer zwischenmenschlichen Welt, in seiner inneren Form dagegen in der Erlebnissphäre eines einzigen Menschen sich abspielt. Natürlich schliesse ich mit den Rezensenten Sartres die Entwicklungslinie des Psychologischen in einem literarischen Werk nicht ab. Man muss hinzufügen, dass z. B. die anderen Werke der bedeutendsten polnischen Prosaiter — Parnickis weitere Beweise für die von

---

\* P. Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main 1956.



diesem Verfasser angewandten neueren psychologischen Konzeptionen liefern würden, sowohl in der Gestaltung der Psychik der Helden als auch in der Interpretation der „Inkonsequenz“ ihrer Handlungsweise, und übrigens auch in anderen Dingen, die sogar die Struktur des Werkes betreffen, deren Behandlung aber wegen Raummangel unterlassen werden muss. Die neuesten psychologischen Konzeptionen könnte man auch bei Dürrenmatt, in seiner *Panne*<sup>1</sup> finden. Es muss aber festgestellt werden, dass durch die Auswertung immer neueren und vollkommener Konzeption des Menschen oder psychologischer Theorien das Problem noch nicht erschöpft wird, wie auch durch sie die Möglichkeiten nicht erschöpft werden, immer neuere Konzeptionen durch die Kritiker und Forscher der literarischen Werke anzuwenden. Den Verfasser dieser Bemerkungen würde nämlich weder dieses Problem, noch das unter den Titel des Buches gesetzte Dürrenmattsche Motto bewegen, zur Feder zu greifen, wenn auch die weiteren interessanten Zusammenhänge nicht aufgetaucht wären, die sich diesmal unmittelbar auf die Probleme der Philosophie und Psychologie in dem Buche von Lipot Szondi<sup>2</sup>, der Theorie des Dramas in dem Buche von dessen Sohn Dr. Peter Szondi<sup>3</sup>, der Theorie der Musik und der Theorie des Romans von T. Adorno, der Theorie der bildenden Künste von H. Sedlmayr<sup>4</sup> und schliesslich der literarischen Praxis von dem bereits erwähnten Dürrenmatt<sup>5</sup> beziehen. Die Anwendung einer vollständigen und neuen psychologisch-sozialen Konzeption des Menschen auf die Analyse der Entwicklungslinie z. B. einer literarischen Gattung oder auch eines Kunstgebietes scheint mir ein gänzlich neues Phänomen zu sein. Ich erlaube mir die Meinung auszusprechen, dass ein solcher Versuch fast zu gleicher Zeit auf vielen Gebieten und nach dem ungefähr gleichen Prinzip durchgeführt wird, dass dieser Versuch eben auf verschiedenen Gebieten bisher sich eher als fruchtbar erweist und dass er mehr bedeutet als eine psychopathologische Analyse der Stotterer<sup>6</sup> — denn das war er vor 28 Jahren — als die psycho-soziale, dialektisch durchgeführte Konzeption der Persönlichkeit aus der Zeit vor 16 Jahren. Dieser Konzeption haben sich die obenerwähnten Autoren entweder bedient oder sie haben gemeinsame Züge aufgewiesen; so z. B.

<sup>1</sup> F. Dürrenmatt, *Kraksa (Die Panne)*, Warszawa 1959. PIW.

<sup>2</sup> L. Szondi, *Ich-Analyse*, Bern 1956, H. Huber Verlag.

<sup>3</sup> P. Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main 1956, Suhrkamp Verlag.

<sup>4</sup> H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, Salzburg 1948, O. Müller Verlag.

<sup>5</sup> F. Dürrenmatt, *Kraksa (Die Panne)*, Warszawa 1959, PIW.

<sup>6</sup> Davon ging nämlich L. Szondi in seiner Arbeit *Konstitutionsanalyse von 100 Stotterern*, Wien, „Med. Wochenschrift“, Jhg. 26.

Sedlmayr<sup>7</sup>, der unter anderen über ahumanistische Tendenzen der modernen Kunst schreibt: „Der Mensch will fort von der Kunst, die ihrem Wesen nach Mitte zwischen dem Geist und den Sinnen ist... Die Kunst strebt fort vom Menschen, vom Menschlichen und vom Mass...“, dessen direkte Konsequenz das Absterben des Humanismus ist. Von dieser Konzeption ist auch Peter Szondi ausgegangen, weniger als Mitarbeiter denn als Schüler seines Vaters.

Die Zusammenstellung dieser verschiedenen Gebiete würde zu der Idee der Integration verschiedener Gebiete der Kunst führen, bei der Anwendung des gleichen Nenners, nämlich der Humanität dieser Gebiete, also der Hinwendung der Autoren zum Menschen, zu seinem „Inneren“ und „Mitte“ und gleichzeitig zu seinem Leben in der Gesellschaft.

## II

Lipót Szondi — es wird nämlich von seiner Konzeption die Rede sein — ist ein in der Schweiz lebender Ungar. Bekannt ist er im Kreise der Psychologen, Ärzte und Genetiker, der Juristen und Pädagogen — mit einem Worte allen, denen die psychische Hygiene am Herzen liegt. Bücher, die er verfasst hat, beziehen sich auf das Gebiet der Psychologie, von ihm die „Schicksalspsychologie“ genannt. Es könnte bei uns in Polen als interessant erscheinen, dass seine, zum ersten Mal vor 28 Jahren veröffentlichte und sich ständig — man könnte sagen „dialektisch“ — entwickelnde Theorie sich im Laufe dieser Jahre einen nicht unbedeutenden Ruf erwarb, und man schreibt heute — trotz ihrer zahlreichen leidenschaftlichen Gegner, dass man „von der modernen Psychologie überhaupt nicht sprechen kann, ohne die Konzeption des Professors Dr. med. L. Szondi zu berücksichtigen“, oder auch, dass die Wissenschaft vom Menschen ohne Berücksichtigung der Konzeptionen von Szondi lückenhaft wäre — u. s. w. Es entstehen dabei in der ganzen Welt verschiedene Ausschüsse, Abteilungen, Kommissionen oder nationale und internationale Gesellschaften, — alles für die weitere Entwicklung und Popularisierung dieser Theorie.

Was ist denn aber diese Schicksalspsychologie, in deren Kreise sich sogar Kunstprobleme einfanden, und die solche verschiedenartige Werke so offensichtlich zu beeinflussen vermochte?

Erstens ist sie eine komplexe „Konzeption des Menschen“. Der Mensch ist ein Geschöpf, das mit Hilfe des Willens sein „Gefühlsleben“ vernünftig lenkt. Diese Definition weist auf das „Gefühlsleben“ als die prinzipielle Grundlage hin. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit, diese Grundlage

<sup>7</sup> Zitiert nach L. Szondi, *Die Triebpathologie*, Bd. 1, S. 111.

zu analysieren, die psychischen Bedürfnisse in ein konsequentes Ganzes so zu organisieren, dass sie dem Analysierenden ein vollständiges Bild geben, dass sie „wie das Licht, in seiner Einheitlichkeit und Ganzheit, gleichzeitig aber auch das durch Zerlegung entstehende Spektrum... in seine Teile zerlegen“, dass jede Farbe ihren Platz und Bereich hat.

Zweitens — ist es eine Konzeption des menschlichen Lebensganges, der Konsequenzen dieses Ganges und seiner (bestimmten) Abhängigkeit von den ererbten Eigenschaften und Elementen und von den Milieufaktoren, die den sozialen Wert dieser Eigenschaften abändern.

Endlich — von einer anderen Seite beleuchtet — ist es eine dialektische und funktionelle Auffassung verschiedenartiger Gegensätzlichkeiten, die im Innern des Menschen und bei dessen Kontakt mit der Welt auftauchen.

Als Beispiel möge hier *Die Panne* von Dürrenmatt dienen. Ihre Helden sind: der Angeklagte, der Staatsanwalt, der Richter sowie der Verteidiger und endlich der Scharfrichter in beinahe demselben Grade. Das gleiche Mass wird natürlich weniger an den Anteil dieser Personen an der Handlung als an ihre symbolische Funktion angelegt: sogar der Scharfrichter wird dann zum gleichwertigen Partner im Verhältnis zu den anderen.

Nun führt Szondi das Triebleben des Menschen auf acht prinzipielle Bedürfnisse zurück, deren jede einen riesengrossen Kreis von Problemem und Reaktionen, von Handlungen und Entscheidungen umfasst, die auf irgendwelche Weise einander ähnlich sind. Darunter unterscheidet Szondi die sog. Rand-Bedürfnisse, und Rand-Tendenzen, die eine Gefahr bedeuten. Das sind z. B. 1) Aggressivität 2) Erwerbsbedürfnis, 3) individuelle Zärtlichkeitstendenz, 4) Mangel an Tendenz zum Sich-Abtrennen. Ein Repräsentant eben dieser Bedürfnisse und Tendenzen ist Traps: er war aggressiv beim Erringen seiner Stellung und des Studebakers, worin sich auch sein Erwerbsbedürfnis offenbarte; er beabsichtigte den Ehebruch als etwas „Alltägliches“, und sein Vereinsamungsgefühl war so stark, dass die Liebe zu seinem jüngsten Söhnchen ihn vor seinem endgültigen Abgang nicht abhalten konnte.

Neben diesen Bedürfnissen weist Szondi auf die folgenden, in jedem Menschen existierenden vier Bedürfnisse hin: innere Zensuren, die alle Taten, alle Motive des Handelns in unserem Bewusstsein beurteilen oder sie aus unserem unbewussten Leben ans Licht bringen. Dies sind also: 1) die ethische Zensur: kollektive Gerechtlichkeit, die Richtigkeit der vom Menschen angenommenen Lebensprinzipien; 2) die moralische Zensur: die Übereinstimmung mit den Prinzipien und dem Wohl der Gesellschaft (Geltungsdrang oder Verheimlichung); 3) die geistige Idealzensur, die Wertung des menschlichen Ideals, welches anerkannt wurde, die Stellungnahme zur Vorstellung „wie der Mensch sein soll“; 4) die realistische



Interessenzensur: die Wertung der Besitznahme „dessen, was der Mensch besitzen will“.

Diese Zensur — in Dürrenmatts Novelle: die Zensoren — vertreten die Alten. Die erste — ethische — in der Person des Staatsanwalts, die zweite — moralische — des Advokats, die dritte — des Richters und die vierte — des Scharfrichters<sup>8</sup>.

Dann tritt das Leben — ein Drama, das Leben — eine Tragödie dabei ins Spiel. „Das Drama ist primär — schreibt Peter Szondi. — Es ist nicht die (sekundäre) Darstellung von etwas (Primären), sondern stellt sich selber dar, ist es selbst“<sup>9</sup>. Der Dramatiker tritt nicht nur in den Hintergrund, sondern er verschwindet gänzlich. Alles ist Handlung. *Hic et nunc*, ohne epische Einführung vom Verfasser. Das Epische der prosaischen Auffassung der Handlung in der *Panne* tritt vor dem Dramatischen des Zwischentextes zurück; all das geschieht im Innern des Lesers. In ihm wirken die „Rand-Gefahren“, in ihm wirken die Zensuren der „Mitte“. Das Drama spielt sich im Laufe des Lesens ab. Der Zwischentext des Buches wird im Laufe des Lebens zu einer einheitlichen Handlung — in der immer „dergleichen“, immer „gegenwärtigen“ Zeit und Ort; denn: „das Drama kennt den Begriff der Zeit nicht“<sup>10</sup>.

### III

Der letzte — nach dem Buch P. Szondis zitierte — Satz knüpft an das nächste Problem an: wo und wie werden die Thesen Lipot Szondis, die Psychologie des menschlichen Schicksals betreffend, in dem Buch über die Theorie des modernen Dramas sichtbar.

Man muss am Anfang feststellen, dass dieses Buch dem polnischen Leser nicht ganz unbekannt ist. Einerseits hatte nämlich Jerzy Koenig die Übertragung zweier Kapitel aus diesem Buch im „Dialog“<sup>11</sup> veröffentlicht, andererseits erschienen schon früher in anderen Nummern dieser Zeitschrift: Notizen auf Grund der deutschen Rezension (Inhaltsangabe

<sup>8</sup> Der Raummangel lasse leider nicht zu, eine solche Beimessung der Rollen den vier Helden zu erläutern und zu begründen; daher sehe ich mich genötigt, diejenigen, die sich eventuell dafür interessieren, auf folgende Werke L. Szondis zu verweisen:

- a) *Schicksalsanalyse*, Bern 1948, B. Schwabe (II. Aufl.), S. 204.
- b) *Experimentelle Triebdiagnostik*, Bern 1947, H. Huber, S. 308.
- c) *Triebpathologie*, Bd. I.: *Triebanalyse* 1954, H. Huber, S. 542.
- d) *Triebpathologie*, Bd. II.: *Ich-Analyse* 1956, H. Huber, S. 540.

<sup>9</sup> Szondi, a. a. O., S. 14.

<sup>10</sup> Szondi, a. a. O., S. 63, Zitat nach Lukács.

<sup>11</sup> P. Szondi, aus der Arbeit *Theorie des modernen Dramas*, übersetzt von Jerzy Koenig, „Dialog“, Nr 12, 1958, S. 17.

derselben<sup>12)</sup> und die Besprechung von Irena Sławińska<sup>13)</sup>. Diese Besprechung referiert ziemlich getreu die Grundprinzipien des Buches, die in 4 Kapiteln vertreten: „Historische Ästhetik und Gattungspoetik“, „Das Drama“, „Theorie des Stilwandels“ und „Statt eines Schlusswortes“; und berichtet über achtzehn Studien, die um drei Probleme gruppiert sind: Die Krise des Dramas um die Wende des XIX. und XX. Jahrhunderts, vier Rettungsversuche der alten Konzeption und neun Versuche einer neuen Lösung der aufgetauchten Schwierigkeiten. Es wäre unzweckmässig, die dort dargestellten Thesen noch einmal wiederzugeben und sie noch einmal zu bewerten. Nebenbei möchte ich lediglich erwähnen, dass meiner Ansicht nach I. Sławińska das Wesentliche des Kapitels „Das Drama“ nicht erfasst hatte, indem sie schrieb, dass: „ein Studium über das Drama im allgemeinen überraschen muss in Anbetracht dessen, dass P. Szondi sich von überhistorischen Verallgemeinerungen so fern wie möglich hält“. Sławińska vergisst an dieser Stelle einige „überhistorische“ Wahrheiten: um über die Theorie einer literarischen Gattung und ausserdem über ihre Geschichte und ihre historischen Bedingungen in jeder Epoche sprechen zu können, müssen gewisse „überhistorische“ Verallgemeinerungen angenommen werden, die in der Geschichte jene Gattung von den übrigen unterscheiden: das Drama vom lyrischen Gedicht oder eben von Epos. Und jenes Studium Szondis ist der Besprechung dieser allgemeinen, für das Drama grundsätzlich Züge gewidmet.

Der von Sławińska geäusserte Zweifel über „die Divergenz zwischen dem Postulat der historischen und dialektischen Haltung des Forschers und der ziemlich steifen Auffassung des Dramas“, die Szondi für den Prüfstein eines „echten Dramas“ dient; und ihr Ratschlag, dass „die historische Haltung uns vor dem Gebrauch eines solchen Begriffs abhalten solle“<sup>14)</sup>, dient im Zusammenhang damit einem unausgesprochenen Bedenken, dass wir vielleicht — man kann es nicht wissen — nicht imstande wären, ein episches Werk vom Drama zu unterscheiden, wenn wir sie auch vor Augen hätten.

Szondi dagegen, der im Drama gerade die Dialektik hervorhebt, sucht und bezeichnet stabile Eigenschaften, sucht und bezeichnet historisch bedingte Eigenschaften und findet — im modernen Drama — eben diese Bedingtheit, die Problematik und die von dieser Problematik abhängigen formalen Änderungen.

<sup>12)</sup> „Dialog“, Nr 8, 1957, S. 151.

<sup>13)</sup> I. Sławińska, *Teoria dramatu współczesnego* (Theorie des modernen Dramas), „Dialog“, Nr 3, 1958, S. 114.

<sup>14)</sup> I. Sławińska, a. a. O., S. 118.

Es könnte als etwas Prinzipielles erscheinen, das Peter Szondi die Elemente des modernen Dramas differenziert, indem er auf dem Problem der Persönlichkeit der Helden, namentlich auf ihrem Verhältnis zur Welt und sich selbst basiert. Und wenn auch die Kennzeichen formale Elemente sind, so sind sie es wohl vor allem in dem Masse, in dem sie die oben-aufgezählten Probleme widerspiegeln. Dies bezieht sich in demselben Grade auf das Problem der Krise des Dramas (es seien hier die Namen angeführt: Ibsen, Tschechow, Strindberg, Maeterlinck oder Hauptmann), wie auf die Versuche, „die alte inhaltliche Aussage“ zu retten, wie auch auf die Versuche, „die bestehenden Schwierigkeiten durch die Erneuerung der inhaltlichen Aussage und die Anpassung der neuen Formen an diese neuen inhaltlichen Aussagen zu lösen“.

In den analytischen Dramen Ibsens werden als Subjekt und Objekt Vergangenheit und Gegenwart: der Demaskator und der Demaskierte gegenübergestellt: die zwischenmenschlichen Probleme sind durch die innenmenschlichen ersetzt worden.

Bei Tschechow tritt das aktive Leben vor dem Leben der Träume und Utopien zurück.

Strindberg verzichtet auf die Schilderung zwischenmenschlicher Beziehungen, und wenn er sie schildert, so zeigt er sie durch das Prisma des „Ich“, und dann wird das Subjekt zum eigenen Objekt.

Den Naturalismus kennzeichnet u. a. die Einführung eines kampffähigen Helden.

Der Existenzialismus führt einen Menschen ein, der an kein Milieu gebunden ist, der vor allen anderen flieht („Die Hölle das sind die anderen“ — bei Sartre). „Der Existenzialismus sucht den Weg zur Klassik zurück, indem er das Herrschaftsband zwischen Milieu und Mensch durchschneidet, die Entfremdung radikalisiert. Das Milieu wird zu Situation; der Mensch, nicht mehr an das Milieu gebunden, steht fortan frei in der fremden und doch eigenen Situation. Frei aber nicht bloss im privaten Sinne: denn seine Freiheit bestätigt er — dem existenzialischen Imperativ des Engagement zufolge — erst indem er sich zur Situation entschliesst, sich in ihr bindet“<sup>15</sup>.

Der Expressionismus schildert ebenfalls das Drama des Einzelnen und überlässt ihm die zwischenmenschlichen Verhältnisse in einer fremden Welt, die er nicht versteht.

Sogar bei Pirandello suchen sechs Gestalten den Verfasser, um ein Recht auf die Fülle des Lebens zu finden, die ihnen die Theaterdirektion nicht geben will, indem sie das Recht des Theaters auf Auslese, das Recht auf Kürzungen für das grundlegende Recht hält.

<sup>15</sup> P. Szondi, a. a. O., S. 85.



Auch Wilders Problem der Zeit wurde denselben Kennzeichen unterzogen. Und sogar ein solch formales Element wie z. B. der innere Monolog, beispielsweise bei O'Neill, ist doch eine Darstellung der Elemente des psychischen Lebens des Helden, die auf eine andere Weise nicht leicht darzustellen sind.

Es scheint, dass hier vor allem die Annahme der komplexen Kunsttheorie stattfindet, und zwar durch die Unterordnung ihrer Gebiete unter einen einzigen Gesichtspunkt, unter den anthropozentrischen Grundsatz hinsichtlich des Dramas: das Drama ist immer ein Kunstwerk über dem Menschen, wenn es auch ein „Drama der leblosen Dinge ist“, wie bei Marinetti.

Die Unterscheidung der Dichtungstypen nach dem Verhältnis zum Form-Inhalt-Problem, die Analyse des Schicksals der dramatischen Dichtung anhand der Dialektik des Durchdringens neuer Formen in die dadurch absterbenden alten inhaltlichen Aussagen, und der Bildung wiederum neuer Formen durch die früher entstandenen neuen inhaltlichen Aussagen, gibt als Resultat eine humanistische oder ahumanistische, synthetische oder analytische Kunst. Diese erstere — in dem Fall, wenn die formale, die inhaltliche Entwicklung bedingende, Synthese stattfindet, die zweite — wenn auf den ersten Plan formale Versuche vordringen, die den Inhalt: den Menschen meiden oder vor ihm einfach fliehen.

Zum Mittelpunkt wird also der Mensch, unabhängig vom Ausgangspunkt: sei es Objekt, sei es Milieu, Gedanke oder auch Werk; der Mensch, wie er ist und wo er ist.

„Wie ist der Mensch“ — das ist der zweite Grundsatz. So wie der Mensch, das ewige Thema des Dramas, so ist auch das Drama bestimmten Gesetzen und bestimmter Entwicklung unterworfen: die psychischen Eigenschaften, die das Drama einer Epoche bedingen, hängen von der Auffassungsweise des Menschen in dieser Epoche und von den Eigenschaften ab, die in dieser Epoche für vorherrschend anerkannt werden.

Die Analyse dieser Art verläuft bei P. Szondi entweder auf dem Wege der Analyse prinzipieller psychischer Bedürfnisse des Menschen oder auf dem Wege der Analyse der Schicksale dieser Bedürfnisse im Laufe der Handlung des Werkes, oder auch — was nur noch eine Abart dieser Analyse ist — durch die Untersuchung künstlerischer Formen, in denen sich diese Bedürfnisse äussern. Was für Eigenschaften es sind, welches ihr Schicksal, ihre Entwicklung und ihre Symptome sind, darüber spricht eben die Schicksalspsychologie L. Szondis. Und in seinem Werke sollte man die eingehende Antwort darauf suchen.

Przełożył Mieczysław Urbanowicz

JAN TRZYNADLOWSKI

Wrocław

PROBLÈMES À DISCUTER: LA COMPOSITION VERSIFICATOIRE  
DONNE-T-ELLE LIEU OUI OU NON À UN GENRE LITTÉRAIRE  
ET DANS QUELLES CONDITIONS?

Cet énoncé est un écho discussif de l'article de M. Grzędzielska paru sous le titre de: *Composition versificatoire et genre littéraire*<sup>1</sup>. L'article en question n'était point, de fait, l'unique raison qui avait donné lieu au travail ci-dessus. Le problème qui y est traité, appuyé d'arguments valables, avait déjà été, en effet, maintes fois discuté, sans qu'on y ait trouvé de solution, dans divers travaux théoriques ayant pour objet la délibération sur les limites qui existent entre les phénomènes de strophes et ceux du genre, p. ex. dans le sonnet dont on ne sait pas au juste s'il doit être considéré comme une composition versificatoire ou comme un genre littéraire. Le problème en question avait donc dû paraître passionnant en lui-même à tous ceux qui, au cours des recherches de nature génologique consacraient une attention particulière aux phénomènes du genre littéraire considéré sous son aspect historique. Le cas échéant, l'énonciation de M. Grzędzielska, en mettant les points sur les i, postulait pour ainsi dire le retour à cette question afin de réfléchir si ce point avait été, en réalité, apposé à sa juste place. Rappelons la thèse fondamentale que voici contenue dans la conclusion de l'article mentionné ci-dessus: „La composition versificatoire peut être considérée comme genre littéraire du moment qu'elle fait preuve d'un sujet défini, de normes de composition et de style et lorsqu'elle acquiert une certaine popularité. Par contre, la perte de l'ensemble de ces éléments a pour conséquence d'annuler la vitalité du genre en question. Celui-ci se trouve alors, de fait, relégué au registre des formes historiques pour ne plus être exhumé que comme modèle versificatoire des plus ingénieux". Pour compléter ces intéressantes argumentations de M. Grzędzielska, il faut encore ajouter qu'elle oppose, dans un certain sens, la strophe à la composition versificatoire, puisque

<sup>1</sup> M. Grzędzielska, *Composition versificatoire et genre littéraire (Układ wersyfikacyjny a gatunek literacki)*, „Les Problèmes des Genres Littéraires“, vol. III, fasc. 1 (4), p. 101—107.

la strophe „revient, sans aucune modification, dans une oeuvre de longue envergure tout en développant le même sujet”. C’est le méandre de F. Faleński qui sert de preuve à cette conclusion (composition versificatoire — genre littéraire).

Pour commencer, il convient de signaler que le point faible de l’argumentation de l’article en question est l’absence d’une définition quelconque du „genre littéraire”. Dans les déductions de la sorte, il semble nécessaire d’appliquer, avec une argumentation valable de nature intrinsèque, la figure classique de la logique, Barbara, qui après une définition préalable des postulats que l’on pose à tout genre littéraire et après une constatation du fait que la composition du type du méandre correspond à ces postulats, permettrait de démontrer, le cas échéant, que le méandre, et par conséquent toute composition versificatoire analogue, est un genre littéraire. Il est bien naturel que l’ensemble des phénomènes faisant partie du domaine des problèmes de la théorie littéraire, ne saurait être défini, du moins pour le moment, avec la même évidence comme cela est possible en mathématiques ou en sciences naturelles. Cette définition nous apparaît toutefois, le cas échéant, être assez claire pour pouvoir donner lieu, avec une précision suffisante, à un raisonnement logique valable. Dans l’article en question, la définition du genre littéraire ou plutôt la façon d’envisager celui-ci apparaît d’une manière schématique comme si ce problème avait déjà été résolu („régulé”), en d’autres termes, comme un ensemble de propriétés qui passent, en général, pour être définies et qui auraient déjà, en principe, été adoptées. Malheureusement, il n’en est pas ainsi. La discussion sur la nature du genre littéraire, bien qu’elle abonde en affirmations d’une importance capitale, ne saurait nullement être considérée comme terminée.

Il est vrai que la conclusion de l’article de M. Grzędzińska dont il est question, apporte certaines constatations qui pourraient être reconnues comme éléments d’une définition du genre: „Sujet défini, normes de composition et de style, popularité (au sens d’une certaine continuité historique)”... Ceci est trop laconique pour pouvoir être considéré comme étant prouvé au cours d’une confrontation avec le méandre et trop poussé à bout pour pouvoir faire appel à la conscience du lecteur avec une force de probation suffisante. Ce sont cependant ces affirmations qui, à mon avis, devraient constituer le point de départ fondamental de la discussion.

Sans tenter de prouver ici que c’est telle définition du genre littéraire et non pas telle autre qui pourrait être considérée comme pleinement fondée et juste, je m’efforcerai toutefois de poser une thèse générale provisoire concernant le problème en question. Cette thèse, dans sa base fondamentale, se laisse réduire aux constatations suivantes:



1. Toute oeuvre littéraire se compose d'éléments artistiques et d'éléments techniques.

2. Les éléments artistiques, c'est l'ensemble des procédés qui organisent le contenu de l'oeuvre et façonnent le monde qui y est présenté; les éléments techniques, c'est l'ensemble des procédés de caractère „linguistique et technique” qui prêtent une forme „physique” aux sujets imaginés.

3. Dans toute oeuvre littéraire qui est une synthèse spécifique, ces deux genres d'éléments se trouvent intimement liés les uns aux autres, mais ce sont les éléments artistiques qui décident du caractère des éléments techniques.

4. Les définitions: „artistique” et „technique” n'ont point le caractère d'appréciation et de valorisation, mais celui de définition.

5. Le reflet d'une réalité (intrinsèque ou extrinsèque) étant déterminé par la nature même de l'oeuvre littéraire, les caractères du genre doivent se trouver dans la composition des éléments artistiques ainsi que dans les directives qui façonnent le monde présenté dans l'oeuvre en question.

6. Les éléments techniques (au sens ci-dessus), bien que très intimement liés aux éléments artistiques portent, en définitive, un caractère subalterne et même, dans certaine mesure, secondaire, qui dépend quelquefois de la convention, de telle ou autre „poétique normative” p. ex. le drame en vers, le drame en prose.

La variabilité et l'évolution du genre littéraire dans son aspect historique, la fluctualité relative de la notion du genre littéraire concret, envisagé sur le plan chronologique, ce sont là des problèmes capitaux certes, mais n'entrent plus dans le cadre de nos considérations actuelles, bien que leur auteur reconnaisse l'importance primordiale qu'ils possèdent et se rende parfaitement compte de leur valeur.

Quelles sont donc les conclusions que l'on pourrait déduire de tout ce qui vient d'être dit? Avant tout, la conclusion suivante: aucune structure versifiée et nulle composition versificatoire faisant, en principe, partie des éléments techniques (d'après la conception qui vient d'être exposée) ne peuvent décider de l'appartenance d'une oeuvre à tel genre littéraire plutôt qu'à un autre ni donner lieu à un genre. L'erreur issue d'une telle appréciation qui considère la composition versificatoire comme point de départ d'un genre littéraire, vient de ce que l'on a pris l'effet pour la cause. Durant de longues années et même au cours des siècles, la tradition établie, l'habitude ou tout simplement les avantages que l'on trouve à renfermer certains sujets bien déterminés dans les cadres d'une composition versifiée précise ont contribué à suggérer que la composition versificatoire, le cas échéant, serait de force à imposer à l'oeuvre son

contenu et, par conséquent, à décider de l'appartenance de l'oeuvre en question à un genre littéraire.

Un certain relâchement des formes versificatoires, depuis les formes classiques jusqu'au vers libre, quelquefois presque „amorphique”, ne justifie nullement l'affirmation selon laquelle le „genre lyrique” ainsi que la „poésie lyrique” auraient complètement disparu. Ces genres continuent à exister, à une restriction près, celle notamment qu'ils ont adopté pour leurs sujets, fondés sur la sémantique intentionnelle, une forme de vers qui n'est qu'une modification spécifique de la „prose”.

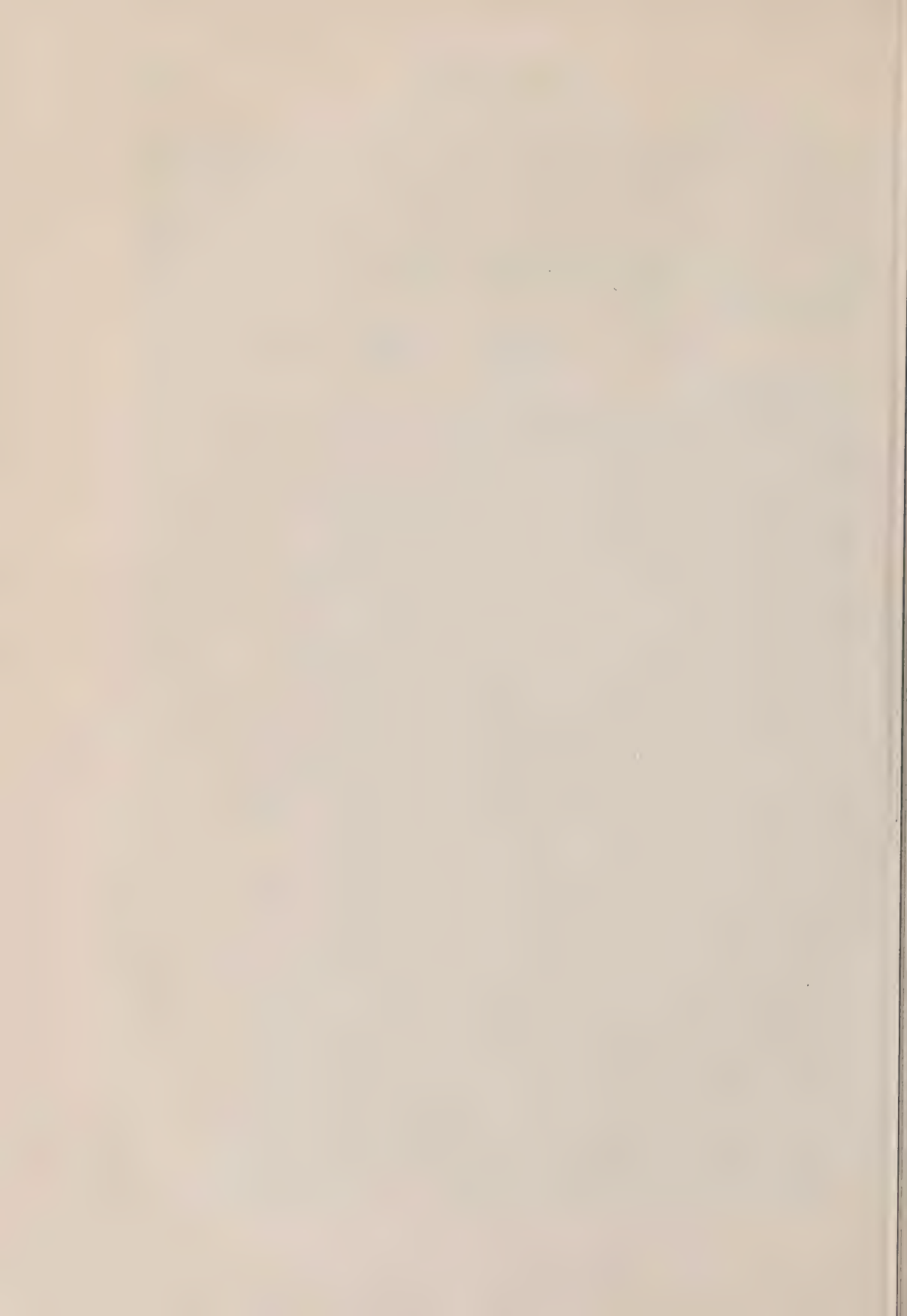
La „sentence” („maximes et remarques”) peut être aussi bien exprimée en prose, sous forme d'une phrase lapidaire que celle d'un distiche ou quatrain, mais le distiche ou le quatrain peuvent aussi servir à rimer une épitaphe plaisante ou quelque vers-réclame. De même une oeuvre dramatique peut être rédigée en vers. Pourrait-elle revêtir la forme d'un sonnet? Oui, certes, mais cela ne lui servirait à rien. On faisait jadis des vers en leur donnant, au point de vue graphique, la forme d'un triangle, celle d'un coeur, d'une coupe ou même d'un cheval. Leur nom pourrait-il donc, le cas échéant, servir de définition au genre? J'en doute, car ce n'est que le nom d'un élément technique. Un épithalame ne doit pas forcément prendre la forme d'un coeur ni une épitaphe celle d'un cercueil. Le méandre est une forme concrète de strophes qui avait été appliquée précisément par Faleński. C'est donc tout au plus une „strophe méandrique” et les „combinaisons des idées” que celle-ci comprend peuvent aussi être présentées sous la forme d'autres strophes. Finalement une „lettre poétique” aurait, de même, pu être rédigée en strophes analogues.

Il est évident que toute „possibilité” est limitée; les sujets conceptionnels ou imaginatoires définis recherchent une forme technique qui leur convient le mieux. D'autre part, il est non moins vrai que les limites des possibilités techniques sont assez souples. Somme toute, le roman poétique lui-même, bien qu'il paraisse être indissolublement lié à la forme versifiée, ne doit pas forcément être versifié. En voici un exemple: les romans (contes) de Zygmunt Krasiński, où décide non point la forme versifiée mais la structure du contenu. Toute nécessité, pour les phénomènes littéraires, porte un caractère historique. Si l'épopée avait été rédigée en vers, cela ne veut nullement dire qu'elle devait absolument revêtir cette forme. A mesure que nous pénétrons plus avant dans le passé, le vers nous apparaît de plus en plus comme une question de valeur historique. Puisque l'épopée avait été rédigée en vers et étant donné que les successeurs des poètes, par estime pour les grands modèles du passé avaient adopté la forme versifiée, nous sommes portés à nous plier nous-mêmes à cette suggestion en y voyant une nécessité érigée en principe. Mais ce n'est pas juste!

Nous terminerons ces remarques discussives par la conclusion suivante: l'ensemble des éléments techniques et la composition versificatoire qui représente un tel ensemble, n'est qu'un procédé auxiliaire, il n'est que l'effet le plus propre de la composition du contenu dans les oeuvres bien composées. Ce n'est pas l'ensemble des éléments techniques qui décide de la nature d'un genre littéraire, mais l'ensemble des éléments artistiques, la manière de former le contenu d'une oeuvre.

Przełożyła *Maria Domańska*





# PRZEGLĄDY I RECENZJE

## I. PRZEGLĄDY

ZDENĚK SMEJKAL

Brno

### TSCHECHISCHE VERSWISSENSCHAFT 1945—1959 (TEIL I)

1. Die tschechische Verslehre<sup>1</sup> erfuhr in der Nachkriegszeit eine stürmische Entwicklung, die selbst ihre Grundlagen verändert hat. Es ist freilich nicht leicht, ein zusammenfassendes Bild dieser Entwicklung zu entwerfen, da es an Teilzusammenfassungen gebricht, die den bislang zurückgelegten Weg, bzw. seine einzelnen Abschnitte, klassifizieren und auswerten würden. Als Richtschnur können uns gewissermassen synthetische und synthetisierende Arbeiten dienen, die markante Meilsteine der bisherigen Entwicklung darstellen und gleichzeitig ihre Grundlinie hervorheben.

Betrachten wir die tschechische verswissenschaftliche Produktion der Nachkriegszeit aus der Vogelperspektive, so kann uns nicht entgehen, dass sie drei unterschiedliche Entwicklungsphasen aufweist: die Perioden 1945—1950 und 1954—1959, die eine lebhaft publizistische Tätigkeit kennzeichnet, und die sie verbindende Zwischenperiode, in der diese Tätigkeit erheblich nachliess. Trotzdem wurden gerade in dieser Zwischenperiode — wiewohl sie zur eigentlichen Versproblematik nur wenige Arbeiten geliefert hat — neue Grundlagen der tschechischen Verslehre erarbeitet, die den stürmischen Aufschwung derselben in der zweiten Hälfte der 50-er Jahre ermöglicht hatten. Es erscheint daher richtiger, die Nachkriegsentwicklung in zwei Abschnitte zu teilen: in den bis zum 1950 reichenden Abschnitt und in den Abschnitt nach dem Jahr 1950. Den Grenzstein bildet die sowjetische Diskussion über die Sprachwissenschaft, die eine veränderte Auffassung der sogen. Dichtersprache nach sich zog und somit auch die Verswissenschaft auf eine neue methodologische Basis stellte.

In dem besagten Grenzstein dürfen wir allerdings keine Schranke erblicken, über die sich keine, auf eingelebten Arbeitsvorgängen fussende, Arbeit hinwegsetzen konnte; wir dürfen uns andererseits auch von dem

<sup>1</sup> Wir beschränken uns in dieser Übersicht lediglich auf tschechische Arbeiten über den tschechischen und slawischen Vers. Die breitere Problematik wird nur insofern berücksichtigt, als sie in Zusammenhang gebracht wird mit dem tschechischen bzw. slawischen Vers (Vergleichende Metrik, Übersetzungsfragen u. a.).

Umstand nicht irreleiten lassen, dass Arbeiten, die von den neuen methodologischen Voraussetzungen ausgehen, erst etliche Jahre nach diesem Datum zu erscheinen beginnen.

Zu guter Letzt darf man auch nicht übersehen, dass ein Teil der älteren verswissenschaftlichen Produktion — vor allem die auf reiches Material gestützten Monographien — auch fernerhin seinen Wert bewahrt und auf diese Weise dazu beiträgt, dass wir das Gefühl einer ununterbrochenen Entwicklungskontinuität zwischen beiden Perioden besitzen. Die Kontinuität der wissenschaftlichen Forschung ist natürlich vorhanden, sie darf uns jedoch den Ausblick auf die eingetretenen grundlegenden Veränderungen nicht verdecken. Was nun dieses Kontinuitätsgefühl in bezug auf konkrete Arbeiten, die ihre Gültigkeit bewahrten, anbelangt, so zeugt es eher von einer Disparität zwischen den methodologischen Ausgangspunkten und der konkreten Arbeit der älteren Forschung, als vom Eklektizismus der neuen Forschung.

Im ganzen besteht also — trotz allen erwähnten Umständen — kein Zweifel, dass gerade das Jahr 1950 einen wesentlichen Umbruch bedeutete. Von dieser Tatsache gehen auch wir in unserer Übersicht aus, in der wir in zwei Kapiteln über die wichtigsten Arbeiten auf dem Gebiet der Theorie und Geschichte des tschechischen Verses sowie der vergleichenden Metrik berichten.

## I

### 1945—1950

2. Es ist für die ersten Nachkriegsjahre bezeichnend, a) dass ganze Sammlungen von Abhandlungen in Buchform herausgebracht werden, die ihrem Entstehungsdatum nach weit in die Zeit zwischen den Kriegen zurückreichen, b) dass eine Reihe von Studien und Aufsätzen erscheint, die bereits während der Okkupation entstanden waren, aber mangels Publizierungsmöglichkeiten erst nach der Befreiung zur Veröffentlichung gelangten, c) dass schliesslich neue Arbeiten herauskommen, die mit der Vorkriegsforschung<sup>2</sup> eng verknüpft sind. Allein schon die Aufzählung

<sup>2</sup> a) Die bedeutendsten dieser Reeditionen *Kapitoly z české poetiky* (I. *Obecné věci básnictví*; II. *K vývoji české poesie a prózy*; III. *Máchovské studie*, Praha 1948) fassen so Jan M u k a ř o v s k ý s wissenschaftlichen Ertrag aus den Jahren 1925—1947 zusammen. Auch das Buch des tschechischen Germanisten Vojtěch J i r á t *O smyslu formy. Studie o otázkách formy v díle českých básníků* (Praha 1946) bringt 7 — in den Jahren 1930—1941 in verschiedenen Zeitschriften vorabgedruckte — verswissenschaftlich-stilistische Studien. Hierher gehört auch die posthum herausgegebene Aufsatzsammlung von Vilém Mathesius, *Čeština a obecný jazykozpyt* (Praha 1947) mit einigen wichtigen Beiträgen zu Problemen der Satzintonation und zu Teilfragen des tschechischen Verses.



dieser Arbeiten deutet an, dass das Kriegsende für die tschechische Verswissenschaft weder in der Methodologie noch in der Problemstellung einen Entwicklungsrückschlag bedeutete.

Die Verfasser dieser Arbeiten repräsentieren gleichzeitig gut die Traditionen, das Kräfteverhältnis und die Entwicklungstendenzen der tschechischen Verslehre. Jan Mukařovský mit dem jüngeren Literarhistoriker und -theoretiker Josef Hrabák, mit dem Linguisten Karel Horálek und der klassischen Philologin Julie Nováková sind die Vertreter des dominierenden Stroms; sie bekennen sich zum linguistisch orientierten Prager Strukturalismus, der die heimische Tradition Otakar Hostinskýs und Otakar Zichs mit den wissenschaftlichen Ergebnissen des russischen Formalismus verband. Vojtěch Jiráť vertritt jene Linie der tschechischen Formforschung, die — bei ihrem Hang zum Positivismus — an den deutschen Formalismus (O. Walzel) anknüpft und mit dem Ableben O. Fischers (1937) und V. Jiráťs (1945) völlig abstirbt. Karel Ohnesorg endlich vertritt die experimentell-phonetische Methode der Versanalyse. Die sonstigen Arbeiten, in denen die traditionellen Vorgänge ausklingen, stützen sich auf kein systematisches Begriffssystem und besitzen daher nur Randbedeutung.

b) Hierauf beziehen sich Karel Horáleks *Studie o slovanském verši* (*Sborník filologický*, 12—15, 1940—1946, S. 261—343), Mukařovskýs Abhandlung *Nizámího „Sedm princezén“*. Referát a několik poznámek k otázkám básnické translatury („Slovo a slovesnost“, 10, 1947—1948, S. 42—50), ferner *Tři studie o českém hexametriu* (*Věstník Královské české společnosti nauk, třída filosoficko-historicko-filologická*, 1947 (1950), č. V, sowie *Souhláskové skupiny v českém verši* („Slovo a slovesnost“, 12, 1950, S. 19—32) von Julie Nováková.

c) So hält Horáleks *Studie k popisu Bezručova verše* (im Sammelband: *Pět studií o Petru Bezručovi*, Olomouc 1947, S. 145—183) bewusst Gegengewicht der Vorkriegsmonographie von Klementina Rektorisová, *Bezručův verš* (Praha 1935), indem sie eine andere Vorkriegsarbeit, nämlich Mukařovskýs Rezension der erwähnten Monographie *Roztříštěný Bezručův verš* („Slovo a slovesnost“, 1, 1935, S. 234—238) zum Ausgangspunkt wählt. Josef Hrabák s *Kapitolky ze srovnávací metriky česko-polské* (*Ročenka pedagogické fakulty Masarykovy university v Brně*, 1947, S. 153—170) schliessen sich der Diskussion mit Karel Horálek an, deren Ausgangspunkt Hrabák s Vorkriegspublication (*Staropolský verš ve srovnání se staročeským Studie Pražského lingvistického kroužku*, Praha 1937, Bd. 1) bildet. Mit diesem Buch setzte sich Horálek auseinander in seinem Aufsatz *Rozbor verše a staročeský přízvuk* (*Slovo a slovesnost*, 8, 1942, S. 57—80) sowie in *Staročeský verš jako vzor verše staropolského* (*Studie o slovanském verši* — siehe sub b). Auch Karel Ohnesorgs kurzgefasster aber wichtiger Aufsatz *K otázce veršové melodie* (*Listy filologické*, 72, 1948, S. 106—111) erstrebt nichts anderes als experimentelle Bestätigung einer These aus Karel Svobodas Vorkriegsstudie *Zvuková stránka slovesného díla* (*Sborník filologický*, 1939, in Buchform Praha 1944).

Wie aus dieser Übersicht erhellt, ist die Versforschung vollends in die Hände der Strukturalisten übergegangen. Was waren ihre Grundthesen? Sie ging von der Auffassung der Dichtersprache als funktioneller Sprache aus, deren Wesen die ästhetische Funktion bildet. Sie fasste den Vers als eigenartige, komplizierte Struktur auf, die auf dem Gegensatz von Metrum und Rhythmus — abstrakter Norm und konkreter Verwirklichung — beruht. Den Rhythmus hielt sie für „den Hauptträger des gesamten dichterischen Werkes“, für „den Organisator aller Komponenten“ (Mukařovský). Bei der Versanalyse orientierte sie sich auf die phonologischen Elemente. Als konstituierendes Element des Rhythmus betrachtete sie die Intonation des Verses, die sich zur Intonation des Satzes in ständiger Spannungs-korrelation befindet. Die Intonation beteiligt sich auch an der Gestaltung des metrischen Impulses, d. h. der Erwartung, dass auf eine nach bestimmter Art organisierte rhythmische Einheit eine analog organisierte Einheit folgen werde. In konkreten Arbeiten (vor allem der Historiker) hielt sie die metrischen Konstanten (konstante metrische Elemente, die im Vers völlig zur Geltung kommen) von den metrischen Tendenzen auseinander<sup>3</sup>.

Schon seit der Mitte der 30-er Jahre ging die strukturalistische Auffassung der Versentwicklung von der formalistisch verstandenen „Selbstbewegung“ zu stets ausgeprägterer Verknüpfung der Literatur mit dem gesellschaftlichen Leben über. Diese Evolution wurde in der Nachkriegszeit beschleunigt. In der Theorie des Verses und der dichterischen Sprache erreicht diese Tendenz ihren Höhepunkt in zwei Rundfunkvorträgen von Jan Mukařovský, in denen der Autor am Beispiel grosser tschechischer Dichter nachweist, dass „sich nicht nur die Poesie als Ganzes, sondern auch die dichterische Sprache in ihrer Entwicklung in einem Rhythmus bewegt, den ihr das gesellschaftliche Geschehen diktiert“<sup>4</sup>. „Wer ist der Urheber des ungewohnten Reims, der zum Kennzeichen einer grundlegenden Veränderung in der Auffassung der Wirklichkeit werden kann?“ — fragt Mukařovský an einer anderen Stelle. Der Dichter? Die Sache ist komplizierter: „Vorerst musste der lautliche Gleichklang dasein, der jahrhundertlang bereitlag, dann musste — wenigstens in einem bestimmten Masse — die Möglichkeit der ungewohnten Verbindung der für den Reim vorbestimmten Wortbedeutungen und der darunter verstandenen Dinge vorweggenommen werden. Kräfte gesell-

<sup>3</sup> Über strukturalistische Verstheorie siehe I. Bd. von Mukařovskýs *Kapitoly z české poetiky*, vor allem die einführenden Partien der Abhandlung *Obecné zásady a vývoj novočeského verše* (*Kapitoly* II, S. 9—90; urspr. in: *Československá vlastivěda*, Bd. III. Jazyk, Praha 1934).

<sup>4</sup> J. Mukařovský, *Básnický jazyk a společnost*, im Sammelband *O básnickém jazyce*, Praha 1947, S. 51.

schaftlicher Natur, die Entwicklung der Weltanschauung oder auch der wissenschaftlichen Erkenntnis nahmen sie vorweg. Doch auch diese Kräfte haben vorerst das Sprachbewusstsein des nationalen Ganzen beeinflussen müssen, ehe es dem Dichter, auch dem genialen, gelingen konnte, durch eine einzige Geste den ungewohnten Gleichklang des unerwarteten Reims zu schaffen“<sup>5</sup>.

Von der Scheidung zwischen zweierlei Aspekten der lautlichen Seite der Sprache ausgehend, welche der modernen Versforschung eigen ist, d. h. von der Unterscheidung dessen, was im dichterischen Text potentiell enthalten ist, von dem, was sich von einer lautlichen Verwirklichung (Rezitation) zur anderen hin ändern kann — entwickelt Mukařovský Ejchenbaums Abhandlung *O kamernoj deklamácii* (*Literatura*, Leningrad 1927) weiter, vertieft sie und überwindet ihre formalistische Einschränkung, indem er feinfühlig die gesellschaftliche Bedingtheit sowie das zeitgemässe Rezitationsbedürfnis in Betracht zieht<sup>6</sup>. Für Mukařovský ist die Stimme des Rezitators eine komplizierte Struktur, deren einzelne Komponenten — Artikulation, Stärke der Exspiration, Intonation, Timbre und Tempo mit seinen Begleiterscheinungen (Agogik, Pausen) — in wechselseitigen, physiologisch bedingten, Beziehungen stehen. Der Autor beweist, dass der Text dem Rezitator freie Wahl zwischen verschiedenen Vortragsweisen lässt, je nach dem, welche lautliche Komponenten des Textes er hervorzuheben bzw. zu verdrängen beabsicht. Die Rezitation hört somit auf, Sache des Lautes zu sein und wird zu einem Anliegen der Bedeutung. Die Rezitation gewinnt, ohne dem Texte Abbruch zu tun, genügend Spielraum, um nicht als blosse Reproduktion aufgefasst werden zu müssen. Mukařovskýs Abhandlung *O recitačním umění* (*Über die Kunst der Rezitation*) hat die Theorie der Rezitation auf eine neue Basis gestellt.

Einen Teilbeitrag zur Theorie der Rezitation stellt auch der Aufsatz des Experimental-Phonetikers Karel Ohnesorg *K otázce veršové melodie* (*Zur Frage der Versmelodie*) dar<sup>7</sup>. Der Autor hat hier an Hand einer Analyse von 8 kymographischen Aufzeichnungen einer und derselben dichterischen Probe die These bestätigt, dass zwischen der Melodie der einfachen, gewöhnlichen Lesung und der Melodie der Rezitation grosse Unterschiede bestehen, wobei sich der Tonumfang in Abhängigkeit vom Affekt des Vortrags vergrössert. „Sind einige Elemente der Melodie durch den Text gegeben — schliesst der Autor — so ist die Hauptlinie der

<sup>5</sup> Derselbe, *Jazyk, který básní*, ebenda S. 9.

<sup>6</sup> Derselbe, *O recitačním umění*, Kapitoly I, 1948, S. 211—221; urspr. in Programm D<sup>47</sup>, 10, 1946—1947, S. 107—113.

<sup>7</sup> Siehe Anm. 2 c.



Melodie ein Erzeugnis des Vortragenden“. Der Autor erklärte jedoch nicht näher die Beziehung der subjektiven „Beigabe“ des Rezitators zu den objektiv gegebenen Elementen und hat sich so dem Vorwurf ausgesetzt, die Bedeutung der subjektiven Faktoren überschätzt zu haben.

Mit grossem Scharfsinn geschrieben sind zwei Aufsätze von Julie Nováková, die das Studium der Euphonie des Verses auf eine feste statistische Basis stellen. Der erstere (wenn auch erst später gedruckt) behandelt die Quantität im tschechischen akzentuierenden Vers<sup>8</sup>. Die Autorin verfolgt zunächst allgemein das Vorkommen von langen und kurzen Silben im Tschechischen und drückt ihr wechselseitiges Verhältnis durch die Zahlen 3,43 : 1 aus, d. h. sie ermittelt, dass auf eine lange Silbe mehr als drei kurze entfallen. Die Frequenz der Quantität im Vers ändert sich in Abhängigkeit vom Stil des Dichters, von der Länge des Verses und vom Metrum. Ein Sonderproblem stellt das Übermass an langem *i* dar, dessen Auftreten die Dichter entweder künstlich einschränken oder durch klangvollere Vokale aufwiegen oder sonstwie dem Wohlklang anpassen. Wichtig ist die Feststellung (eigentlich Bestätigung einer früheren, wenn auch nicht so gründlichen, Beobachtung wie im Falle J. Nováková), dass die Quantität als Zeitdauer den metrischen Rahmen des Verses hervorhebt, wenn sie in die Schwere einer Silbe (Hebung) fällt, den metrischen Rahmen dagegen abschwächt, wenn sie ausserhalb der Betonung liegt; sie geht dabei komplizierte gegenseitige Beziehungen ein mit anderen Komponenten des Verses, vor allem mit der Intonation und dem Tempo. Daraus folgt, dass der tschechischen Quantität, obwohl sie keine phonologische Gültigkeit hat, im Vers eine wichtige Abstufungsfunktion zukommt. Die letzte Erkenntnis der Autorin betrifft die Tatsache, dass die Quantität am häufigsten in Versfüssen vorkommt, wo sie am meisten zur Geltung kommen kann, d. h. vor dem Einschnitt (Zäsur) und am Versausgang, wobei diese Quantitätsgipfel zuweiten durch Veränderung der Wortfolge (z. B. durch Inversionen) realisiert werden.

Auch in ihrer zweiten Studie — über die Konsonantengruppen im Vers<sup>9</sup> — kommt Nováková zu allgemeinen Erkenntnissen, die in der bis-

<sup>8</sup> J. Nováková, *Kvantita v českém verši přízvukném*, „Slovo a slovesnost“, 10, 1947 — 48, S. 96—107.

<sup>9</sup> J. Nováková, *Souhláskové skupiny v českém verši* „Slovo a slovesnost“, 12, 1950, S. 19—32. Mit statistischer Lautanalyse des Tschechischen befasste sich auch Věra Mazlová in ihrem Aufsatz *Jak se projevuje zvuková stránka češtiny v hláskových statistikách*, „Naše řeč“ 30, 1946, S. 101—111 u. S. 146—151). Die Anwendung ihrer Methode auf die phonische Analyse von Bezruč's Poesie erwies sich jedoch als unbrauchbar (*Příspěvek k zvukovému rozboru Bezručovy poeie*, „Naše řeč“, 31, 1947, S. 126—137); die verallgemeinernden Schlussfolgerungen der Autorin haben folglich keine besondere Bedeutung und tragen auch keineswegs zur Erkenntnis der Poesie Bezruč's bei.

herigen praktischen Forschungsarbeit vielfach gar nicht ausgenutzt wurden. Die Autorin geht von der phonologischen Feststellung aus, dass das Tschechische unverhältnismässig mehr Konsonanten aufweist als das Deutsche, das ihr in dieser Hinsicht am nächsten steht. Sie weist statistisch nach, dass die Konsonantendichte in der literarischen Sprech-äusserung proportional steigt — von der wissenschaftlichen Prosa (1,34) über die Belletristik (1,39), über den quantitierenden (1,47) und den freien Vers (1,48) bis zum sylabotonischen Vers (1,68) hin. In den Konsonanten-gruppen sieht die Autorin eines von den Variationsmitteln im tschechischen Vers. Ihre ästhetische Wirksamkeit pflegt in Verbindung zu sein mit freier oder absichtlicher Betonung, Bedeutung, Reim, Tonfolge. Die Konsonantengruppen haben beachtlichen Anteil am Reichtum euphonischer Formalen im tschechischen Vers. Wichtig erscheint mir die Feststellung der Autorin, dass die häufig vorkommenden Zischlaute und Liquiden ein ungemein plastisches Material abgeben für die dipolare Euphonie, die auf der Kontrastwirkung dieser zwei Konsonantenarten beruht. Aufmerksamkeit verdient auch die These der Verfasserin, wonach im romantischen Jambus die geschlossene Silbe einsilbiger Wörter — im Verein mit anderen Mitteln — den steigenden Tonfall verschärft.

Wichtige theoretische Bemerkungen enthalten auch einige monographische Arbeiten. So erörtert Horálek in seiner *Bezruč-Studie* die semantische Verwertung verschiedener metrischer Schemen in der tschechischen Poesie. Diese Frage wurde bisher im Zusammenhang mit der dichterischen Tradition untersucht. Horálek erweitert sie auf das Gebiet des Sprachmaterials. Er beweist, dass der tschechische Jambus zu einem bestimmten Themenkreis hinneigt, wodurch der semantische Gegensatz Jambus — Trochäus entstehen kann. Dieser semantische Gegensatz kann durch andere Sprachmittel und Motive gedämpft oder verstärkt werden, verschiedene Schulen können ihn fördern (Romantiker) oder durch übermässigen Gebrauch des Jambus nivellieren (Vrchlickýs Schule), seine Existenz steht jedoch ausser jeden Zweifel. Es liegt in der Natur des tschechischen Sprachmaterials, dass sich in der tschechischen Poesie nicht andere Bedeutungsgegensätze zwischen den metrischen Schemen herausgebildet haben <sup>10</sup>. Auch Hrabák wirft in seinen *Kapitolky* <sup>11</sup> die theoretische Frage auf, worin das Wesen des jambischen Ganges in Sprachen mit festgebundener Wortbetonung bestehe <sup>12</sup>. Es handelt sich hier nicht allein

<sup>10</sup> K. Horálek im Sammelband *Pět studií o Petru Bezručovi*, 1947, S. 150—154.

<sup>11</sup> *Ročenka pedagogické fakulty Masarykovy university*, 1947, S. 160—162.

<sup>12</sup> Mit dem Jambus-Problem hat die tschechische Poesie und Metrik ihr Kreuz. Infolge des festen Akzentes auf der ersten Silbe des Wortes herrscht der daktylo-trochäische Gang absolut vor. Der steigende Gang in tschechischen jambischen Versen wurde oft durch Auftaktgestaltung vermöge einsilbiger Wörter hervorge-

um die Verteilung der Wortakzente, sondern um die Einsuggerierung des steigenden Tonfalls durch Sprachmittel. Weder das Tschechische (mit streng gebundenem Akzent auf der ersten Silbe des Wortes) noch das Polnische (mit konstanter Betonung der vorletzten Silbe des Wortes) können den jambischen Gang konsequent realisieren, da sie die beiden Fussgrenzen nicht mit Wortgrenzen unterlegen können. Unter diesen Umständen ist es weit wichtiger, der Wortgrenze diejenige Fussgrenze zu unterlegen, die auffälliger den antitrochäischen Jambuscharakter suggeriert, d. h. im Tschechischen wie den Fussanfang so auch das Fussende, im Polnischen bloss das Fussende (in Wörtern mit mehr als zwei Silben sind die ersten zwei Silben unbetont). Obwohl also eine Sprache mit Betonung auf der vorletzten Silbe (Paroxytonon-Betonung) die erste Fussgrenze realisieren kann, so hat sie im Vergleich zum Tschechischen doch keinen besonderen Vorteil davon, da für die Empfindung des steigenden Tonfalls das Fussende weit wichtiger ist. Daher verlangt der moderne Jambus geradezu oxytonisches Fussende (beim Vers mit Einschnitt) und Halbversende (beim syllabischen Vers).

Aufmerksamkeit der Kritik erregten die allzu hastig publizierten Arbeiten von Jaroslav Závada<sup>13</sup>. Der bei den Prager Strukturalisten und russischen Formalisten geschulte Autor, der in der Hauptsache jedoch von G. Šengeli ausgeht, obendrein aus der slawischen, vornehmlich russischen Poesie übersetzt, hat einige Prinzipien der russischen Poetik auf den tschechischen Vers appliziert. Seine Arbeiten fanden dank einzelnen Wahrnehmungen Anerkennung, wurden aber im ganzen vor der Kritik

---

rufen (womöglich ohne selbständigen Akzent). Über den tschechischen Jamb schrieben: J. Král, *České jamby*, „Naše řeč“, 1, 1917, 228ff. Neuabdruck in Králs Buch: *O prosodii české*, I, Praha 1923, 674ff.; O. Zich, *Předrážka v českých verších*, „Časopis pro moderní filologii“ 14, 1928, S. 97—122; J. Durych, *Poznátky o českém jambu*, „Akord“ 1, 1928, S. 208—211; V. Mathesius, *Dynamická složka koncové kadence v Zeyerově blankversu*, im Sammelband *Slovenská miscellanea* 1931, S. 258—261; R. Jakobson, *K popisu Máchova verše, Torso a tajemství Máchova díla*, Praha 1938, S. 207—278; K. Horálek, *K teorii předrážky v českém verši*, „Naše řeč“ 26, 1942, S. 107—110; Derselbe, *K teorii českého jambu*, „Slovo a slovesnost“ 9, 1943, S. 130—135; V. Mathesius, *Poznámky o překládání cizího blankversu a o českém verši jambickém vůbec*, „Slovo a slovesnost“, 9, 1943, 1—13. Die Schlusspartie dieses Artikels wurde u. d. T.: *Zásadní připomínka k přednášení veršů* vom Autor in das Buch *Čeština a obecný jazykozpyt*, 1947, aufgenommen.

<sup>13</sup> J. Závada, *Estetické normy ruského verše*, „Kytice“ 1, 1946, S. 474—479 u. 504—508; Derselbe, *Problematika rytmického řádu Máchova Máje*, ebenda, 1947, S. 271—177, 322—327; *Rytmická zakonitost Slezských písní*, ebenda S. 498—506; Derselbe, *Rytmický řád Slezských písní*, „Bezručův sborník“, Opava 1947, S. 62—76; Derselbe, *O rytmickou reformu českého verše*, „Kvart“ 5, 1949, S. 101—112; Derselbe, *Úvod do estetiky ruského verše*, Praha 1949.



als wissenschaftlich unzulänglich fundiert abgelehnt. Fast in allen Arbeiten von J. Závada kehrt die Behauptung vom tschechischen Amphibrachis wieder, auf dessen Entdeckung er nicht wenig stolz ist. Als Beispiel des Amphibrachis wird wiederholt der bekannte Vers von Bezruč zitiert: Tak málo krve a ještě mi teče z úst.

Die Kritik hat gezeigt<sup>14</sup>, dass solche Verse zwar der Gliederung usw. entsprechen, jedoch vereinsamt bleiben und keinen metrischen Impuls bilden. Es handelt sich hier im wesentlichen um einen Daktylus mit Auftakt (Anakrusis), der bei Bezruč zuweilen durch Setzung von Wortgrenzen mitten in den Versfuss aktualisiert wird<sup>15</sup>.

Mehr Glück hatte Závada mit seinen Studien über den russischen und tschechischen Reim und seine „Dekanonisation“<sup>16</sup>. Gestützt auf verlässliche russische Handbücher, zeigte er auf, wie der Lockerungsprozess des reinen russischen Reims vor sich ging, und versuchte seine Erkenntnisse auch den tschechischen Reim anzuwenden. Er hob seinen Tonwert gegenüber dem graphischen Wert hervor und wies als einer der ersten auf die Möglichkeit des sogenannten unvollständigen Reims hin: nese — lesem. Závadas Verdienst bestand darin, dass er mit seinen Deutungen den Übersetzern zu einer Zeit entgegenkam, in der sich nach der Isolierung während der Okkupation ein gesteigertes Bedürfnis an Übersetzungen aus der russischen und slawischen Poesie spürbar machte. Seine deskriptiven Arbeiten leisteten einen guten Popularisierungsdienst, erreichten aber nicht das Niveau von gründlichen wissenschaftlichen Ar-

<sup>14</sup> J. Hrabák in *Slezský sborník* 1947, S. 184; Horálek, *K otázce českého amfibrachu*, „Slovo a slovesnost“ 11, 1948—1949, S. 46—47. Neueres über den Amphibrachis bei Bezruč findet sich in K. Horáleks, *Zarys dziejów czeskiego wiersza*, Wrocław 1957, 52 (tschechisch: *Přehled vývoje českého a slovenského verše*, Praha 1957, S. 47, als Skriptum), aber ohne wesentliche Änderung.

<sup>15</sup> Dass es sich hier in der Tat nur um ein Variationsmittel des Daktyls handelt, darauf wies unwillkürlich der Kritiker hin, der Závadas Amphibrachis-These durch folgende Verse aus Vrchlickýs Übersetzung von Byrons *Hebräischen Melodien* (*Hebrejské melodie*, 1890) gestützt hatte:

Ach, s pahorku sledního k chrámu skrz dým  
jsem viděl tě, ovšem dnes zdeptal tě Řím.

Hier geht es offensichtlich um Phrasierung x|xxx|xxx|xxx| Vgl. „Listy filologické“, 74, 1950, S. 229.

<sup>16</sup> J. Závada, *Převod ruského rýmu do češtiny*, „Kwart“ 4, 1945—1946, S. 243—250. Derselbe, *Dekanonisace českého rýmu*, „List Sdružení moravských spisovatelů“, 1, 1946, S. 158—162. Siehe auch Arbeiten über die ästhetischen Normen des russischen Verses und das Buch über den russischen Vers (Anm. 13). Nach 10 Jahren kam Závada auf diese Problematik zurück in dem gründlicher durchgearbeiteten Artikel: *O ruském rýmu a asonancích*, „Československá rusistika“, 4, 1959, S. 212—219, aber auch hier wurde er die alten Fehler nicht los.

beiten<sup>17</sup>. Bald darauf wurden sie auch praktisch durch Taufers ausgezeichnete Majakowski-Übersetzungen überholt<sup>18</sup>.

3. In der *Versgeschichte* gelangte man schon vor dem Kriege zu wichtigen Synthesen. Die Grundlagen zur systematischen Erforschung des tschechischen Verses setzte Josef Král mit seinem Monumentalwerk *O prosodii české (Über die tschechische Prosodie)*<sup>19</sup>, worin er gleichzeitig eine Übersicht der älteren Ansichten über den tschechischen Vers bot. Bis auf den heutigen Tag hat die Bearbeitung der musikalischen Seite des altschechischen Liedes in Zdeněk Nejedlýs *Dějiny husitského zpěvu (Geschichte des hussitischen Liedes)* ihre Gültigkeit bewahrt<sup>20</sup>. In den 30-er Jahren bearbeitete Roman Jakobson die Entwicklung des altschechischen Verses von seinen Anfängen bis ins 14. Jahrhundert und in der hussitischen Periode<sup>21</sup>. Gleichzeitig mit dieser Arbeit erschien Mukařovskýs übersichtliche Darstellung der Geschichte des neutschechischen Verses von den Anfängen der nationalen Wiedergeburt (um 1800) bis etwa zum Jahr 1930<sup>22</sup>. Von den einzelnen dichterischen Persönlichkeiten wurde die Aufmerksamkeit auf den Vers der Schule Smil Flaškas von Pardubitz<sup>23</sup>, M. Zd. Poláks, K. J. Erbens, V. Háleks und der Modernisten gelenkt, vor allem jedoch auf den Vers des grossen tschechischen Roman-

<sup>17</sup> Er hat seine Aufgabe selbst folgendermassen formuliert: „Ich will die Frage des russischen Reims ohne konsequente Untersuchung der Funktion des Reims als rhythmischen und euphonischen Faktors lösen, will den Reim *lediglich vom Standpunkt der dichterischen Grammatik* lösen, vor allem natürlich die Abweichungen des russischen Reims vom tschechischen Reim“ („Kvart“, 4, 1945–1946, S. 244).

<sup>18</sup> Vgl. auch Taufers theoretische Erklärung der Übertragung von Majakowskis Reim ins Tschechische in der Publikation *O verši*; Vladimír Majakovskij, *Jak dělat verše*; Jiří Taufer, *Jak jsem překládal Majakovského*, *Knihovnička Varu* Bd. 19, Praha 1951. Vgl. auch J. Taufer, *O poetice Vladimíra Majakovského a překladech jeho poesie* im Sammelband *Náš Majakovskij*, Praha 1951, S. 141–185.

<sup>19</sup> J. Král, *O prosodii české*. I. *Historický vývoj české prosodie*. Vydal J. Jakubec, Praha 1923. II; *O přízvukném napodobení starověkých rozměrů časoměrných*, Vydal Boh. Ryba, Praha 1938. Das Werk von J. Král stellt eine Sammlung seiner zeitschriftlichen Aufsätze dar, die in den Jahren 1893–1917 vorwiegend in den „Filologické listy“ — veröffentlicht wurden. Vgl. dazu F. Stiebitz, *Josef Král jako překladatel a badatel o české prosodii*, „Listy filologické“ 2 (77), 1954, S. 1–8.

<sup>20</sup> Z. Nejedlý, *Dějiny husitského zpěvu*. Urspr. von 1904–1913, Neuausgabe Praha 1954–56.

<sup>21</sup> *Československá vlastivěda*. Bd. III. Jazyk. Praha 1934, S. 429–459. Derselbe, *Úvahy o básnictví doby husitské*, „Slovo a slovesnost“, 2, 1936, S. 1–21.

<sup>22</sup> J. Mukařovský, *Dějiny novočeského verše*. Dritter Teil der Abhandlung *Obecné zásady a vývoj novočeského verše*, Kapitoly II, 1948, S. 55–90; urspr. in „Československá vlastivěda“ III, 1934, S. 405–429.

<sup>23</sup> J. Hrabák, *Smilova škola*, „Studie Pražského lingvistického kroužku“, Bd. 3, Praha 1941.

tikers K. H. Mácha<sup>24</sup>. Das Positivum aller neueren Arbeiten ist im wesentlichen die Entdeckung einer zusammenhängenden Reihe von Erscheinungen, die wechselseitig verknüpft sind durch dialektische Übereinstimmungen und Gegensätze, d. h. die Aufdeckung von Gesetzmässigkeiten der Entwicklung dort, wo die ältere Poetik blosse Splitter zusammenhangloser Fakten sah, die oft subjektiv klassifiziert wurden. Zu den Schwächen der strukturalistischen Forschung gehörte die immanente Tendenz; das dichterische Werk wurde von ihr als eine abgeschlossene, vom gesellschaftlichen Geschehen unabhängige Struktur angesehen, die sich durch „Selbstbewegung“ entwickelte. Abgesehen von dieser Einschränkung, trugen die Autoren hier viel konkretes Material über die bedeutendsten Perioden und Erscheinungen der tschechischen Dichtung zusammen. An diese Linie knüpften auch die wichtigsten Nachkriegsarbeiten an, in denen wir gleichzeitig mehr oder weniger das Streben nach Überwindung des ursprünglichen formalistischen Ausgangspunktes durch Beachtung breiterer literar-kultureller und sozialer Zusammenhänge wahrnehmen.

A. Von grundlegender Bedeutung für die Forschung im Bereich des alttschechischen Verses ist die erneuerte Edition *Památky staré literatury české* (*Denkmäler der alttschechischen Literatur*) im Jahre 1947. Doch auch ausserhalb dieser überaus bedeutenden Edition werden hie und da Texte älterer tschechischer Dichtungen herausgegeben. In fachkundigen Vor- und Nachworten derselben finden sich ab und zu auch Hinweise auf ihre Versform<sup>25</sup>.

Dem Vers und insbesondere dem Reim wandte auch Albert Pražák z. T. seine Aufmerksamkeit zu in der Buchmonographie *Staročeská báseň o Alexandru Velikém* (*Die alttschechische Dichtung von Alexander dem Grossen*)<sup>26</sup>. Nicht diese kurzen Bemerkungen, sondern das Bestreben des Autors, die Entstehung des Werkes mit dem Ende des 13. Jahrhunderts zu datieren (worin ihm übrigens schon Jan Gebauer und Emil Smetánka vorausgingen), während die übrigen Forscher zur Ansicht neigen, die

<sup>24</sup> Mukařovskýs Studien über die erwähnten Dichter (aus den Jahren 1931—1938) sind zusammengefasst im 2. Bd. der *Kapitoly z české poetiky*, seine Mácha-Studien von 1928—1938 bilden den 3. Bd. desselben Werkes (1948). Daneben siehe auch R. Jakobson, *Poznámky k dílu Erbenovu*. II. O verši, „Slovo a slovesnost“, 1, 1935, S. 218—229; Derselbe, *K popisu Máchova verše*. Im Sammelband *Torso a tajemství Máchova díla*, 1938, S. 207—278; V. Jiráť, *O smyslu formy*, 1946.

<sup>25</sup> *Legenda o sv. Kateřině*. Vyd. J. Vilíkovský, 1946; *Staročeské satiry*. Vyd. J. Hrabák, 1947; *Alexandreida* (*Památky staré literatury české*). Zpracovali V. Vážný a A. Pražák, 1947; *Nejstarší česká duchovní lyrika*. Vyd. A. Škarka, 1949; *Staročeská Alexandreida* (*Národní klenotnice*). Zprac. V. Vážný a A. Pražák, 1949; *Staročeské drama*. Vyd. J. Hrabák 1950; *Smil Flaška z Pardubic, Nová rada*. Vyd. J. Daňhelka, 1950; *České legendy*. Vyd. J. Horák, 1950.

<sup>26</sup> A. Pražák, *Staročeská báseň o Alexandru Velikém*, Praha 1945.



Alexandreis sei um das Jahr 1310 entstanden, rief die kritische Auseinandersetzung František Svěráks hervor. Im Auszug aus seiner Habilitationsarbeit<sup>27</sup> verfolgt der Autor die Entwicklung des tschechischen Reimes von seinen Anfängen bis ins 14. Jahrhundert. Ausgerüstet mit reichem Vergleichsmaterial, lehnt Svěrák Pražáks Kritik der älteren Arbeit von Antonín Havlík<sup>28</sup> ab und weist nach, dass trotz kleinerer Irrtümer der Kern seiner Ansichten über die Reimübereinstimmungen der Alexandreis mit den ältesten Legenden (und somit auch die Datierung dieses Denkmals) auch weiterhin unerschüttert bleibt.

Zwei Denkmälern aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts — *Roudnické umučení* und *Život svaté Kateřiny* — widmete Josef Hrabák<sup>29</sup> zwei umfangreiche Studien. Der Autor beobachtet hier, wie sich die Versform an der Aktualisierung des adjektivischen und adverbialen Elements dieser Dichtwerke beteiligt. Er stellt fest, dass die Aktualisierung mit syntaktischen Mitteln durch Absonderung der Adjektiva von den betreffenden Substantiven (bzw. der Adverbien von den betreffenden Verben) an der Versgrenze durchgeführt wird. Auf diese Weise kommt es mitunter zu Bedeutungsschwankungen, ja sogar zu semantischer Unbestimmtheit, die man als besonderes Aktualisationsmittel aufzufassen hat. Der Bedeutungsverhüllung dient auch die Worthäufung. Eine Sondererscheinung in beiden Dichtungen ist die beliebte „Aneinanderreihungstechnik“ (ein Termin Hrabáks), d. h. die Hintansetzung von Wörtern von nichtneuer (irrelevanter) Bedeutung hinter ein semantisch geschlossenes Ganzes. Die Aktualisierung durch Wortwahl geschieht entweder vermöge Klangmittel, die das Auseinanderreißen der Syntagmen durch die Versform auszugleichen haben, oder durch Gegenüberstellung von gleichwurzigen Wörtern, was einerseits wiederum mit den Klangmitteln, andererseits mit der Häufung von Wörtern gleicher oder verwandter Bedeutung zusammenhängt. Bei der Analyse jedes Aktualisierungsmittels und seiner Modifikationen geht der Autor in beiden Denkmälern der Frequenz derselben nach. In der ursprünglichen Version begnügte er sich mit der Deskrip-

<sup>27</sup> F. Svěrák, *Rýmová tradice ve staročeských skladbách*. „Ročenka pedagogické fakulty Masarykovy university v Brně“, 1947, S. 177—191.

<sup>28</sup> A. Havlík *O významu slovných shod rýmových pro poznání příbuznosti skládání staročeských*, „Časopis českého musea“, 1896 a 1900.

<sup>29</sup> J. Hrabák, *Ze studií o adjektivním a adverbialním živu v „Roudnickém umučení“ a v „Legendě o sv. Kateřině“*, „Listy filologické“, 71, 1947, S. 105—121, 216—230; Derselbe, *O významové stránce adjektivního a adverbialního živu v „Roudnickém umučení“ a v „Legendě o sv. Kateřině“*, Festschrift „Pocta F. Trávníčkovi a F. Wollmanovi“, Brno 1948, S. 166—181. Der Autor vereinigte später beide Studien zu einem Ganzen und druckte einen adaptierten Auszug daraus u.d.T. *Úloha veršové formy ve stylistické výstavbě „Roudnického umučení“ a „Života svaté Kateřiny“* in seinem Buch *Studie o českém verši*, 1959, auf S. 61—88 ab.

tion und Klassifikation. Im späteren adaptierten Auszug verknüpfte er die beschriebenen Erscheinungen mit dem Charakter beider Dichtwerke und zeigte, dass beide auf ihre Weise — das *Roudnické umučení* durch Übergewicht an Reflexionen, *Život svaté Kateřiny* durch Übermass an Lyriismus — die epischen Werte der traditionellen Epik zersetzen. Durch Umarbeitung und Adaptation hob Hrabák die Verbindung der verswissenschaftlichen Forschung mit der stilistischen hervor, die in der tschechischen Versforschung eine neue, bisher nicht hinlänglich ausgewertete Anregung bedeutet.

Den rhythmischen Klauseln in den altschechischen Übersetzungen des Prosadenkmals *Ráj duše* (*Paradies der Seele* — aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts und aus dem Ende des 16. Jh.) wendet sich Jan Menšík zu<sup>30</sup>. Die Vorliebe des älteren Übersetzers für die Tonwerte der Sprache bekundet sich vor allem im Rhythmus, daneben auch in der Paronomasie, in der Verwendung von Anaphern sowie in der Wiederholung ganzer Wortgruppen im Satzparallelismus. Aus den von der mittelalterlichen Prosa her bekannten, mitunter von Inversionen gestützten, rhythmischen Klauseln stellte der Forscher das reiche Vorkommen der Typen *cursus planus* und *cursus velox* sowie den selteneren Gebrauch der Typen *cursus tardus* und *cursus spondaicus* fest und hob als rhythmische Besonderheit der altschechischen Klauseln, die den lateinischen Texten abgeht, den oxytononischen Schluss hervor. Von diesem Standpunkt aus befasste sich Menšík auch mit den rhythmischen Klauseln in der Prosa des 19. und 20. Jahrhunderts und erwies ihr Vorkommen bei K. J. Erben und zwei katholischen Schriftstellern, Jaroslav Durych und Karel Schulz<sup>31</sup>.

In seinem Beitrag zu den prosodischen Ansichten Jan Blahoslavs und Jan Amos Komenskýs hält Josef Hendrich<sup>32</sup> den ersteren nicht, wie man bisher behauptete, für den Bahnbrecher der quantifizierenden Poesie in Böhmen.

Durch umfangreiche Zitate und ihre Auslegung weist der Autor nach, dass Blahoslav die Qualität der Silben in den Liedern mit Rücksicht auf ihre Melodie (d. h. lange Noten durch lange Silben unterlegen) zu be-

<sup>30</sup> J. Menšík, *K českým překladům „Ráje duše“* „Sborník filologický“, 12—15, 1940—1946, S. 345—456.

<sup>31</sup> Derselbe, *Rytmičké závěry u Erbena* „Naše řeč“, 29, 1945, S. 114—121, 162—172; Derselbe, *K rytmu naší prózy*, Vyšehrad 1, 1946, Nr. 15, S. 4—7, Nr. 16, S. 2—8; Derselbe, *Křížení rytmických závěrů větných v české próze* „Časopis pro moderní filologii“, 29, 1946, S. 201—209. Hier umfassen die Beobachtungen des Autors auch den neutschechischen Vers (K. H. Mácha u. K. J. Erben).

<sup>32</sup> J. Hendrich, *Rytmy u Blahoslava a Komenského* „Slovesná věda“, 3, 1949—1950, S. 129—134.

trachten anempfiehlt, dabei aber das Zeitmass für die gesprochene Dichtung nicht befürwortet und an den heimischen Grundsätzen der Reimdichtung festhält. Erst Komenský wandte sich, nachdem er sich überzeugt hatte, dass das Tschechische genau so vollkommen alles auszudrücken vermag wie das Lateinische, so entschieden dem Zeitmass zu, dass er auch seine älteren akzentuierenden Dichtungen überarbeitete.

Völlig abseits vom offiziellen Interesse, und daher von der wissenschaftlichen literarischen Metrik nicht beachtet, blieb die umfangreiche Studie des Musikologen Jan Branberger über die tschechische humanistische Poesie<sup>33</sup>. Die Studie „vermittelt“ — nach eigenen Worten des Autors — „die Ansichten des Musikers über die Vertonungsart tschechischer Texte in den Zeiten, wo die Regeln von der Konvergenz der Akzente in Musik und Dichtung noch keine Anerkennung fanden“.

B. Eine besondere Beachtung verdienen Arbeiten über den Vers des Volksliedes. Die traditionelle Folkloristik lege durch klassische Sammlungen der Volksliedproduktion<sup>34</sup> und bedeutende Studien<sup>35</sup> die Grundlagen zur Erforschung desselben. In der zwischen den Kriegen liegenden Zeitspanne kam dieses Studium nicht sonderlich vorwärts, sodass der Vers des Volksliedes ausserhalb des Rahmens der synthetischen Studien über die Geschichte des tschechischen Verses von Roman Jakobson und Jan Mukařovský bleiben musste.

Nach dem Kriege erschienen mehrere wichtige Arbeiten über den tschechischen Vers des Volksliedes. Vor allem die umfangreiche Abhandlung von K. Horálek über den Jambus im tschechischen Volkslied<sup>36</sup>.

<sup>33</sup> J. Branberger, *Hudební úvahy o české humanistické poesii*, „Věstník Královské české společnosti nauk, třída filosoficko-historicko-filologická, 1946—1948, Nr. 1, S. 1—52.

<sup>34</sup> K. J. Erben, *Prostonárodní české písně a říkadla*. Urspr. in vier. Ausgaben von 1842—1888. Neuere Ausgabe: Praha 1937, hrsg. von Jiří Horák; F. Sušil, *Moravské národní písně*. Dreierlei Ausgaben von 1835—1860; spätere Ausgaben Praha 1941 u. 1951; F. Bartoš, *Nové národní písně moravské*, Brno 1882; F. Bartoš — L. Janaček, *Národní písně moravské nově nasbírané*, Praha 1901; F. Bartoš, *Kytice národních písní moravských, slovenských i českých*. Revidoval Al. Gregor a Boh. Štědroň, Praha 1953.

<sup>35</sup> O. Hostinský, *Česká světská píseň lidová*, Praha 1906; J. Letošník, *O rytmu národních písní moravských*, „Český lid“, 14, 1905, S. 1—5, 68—72, 119—127, 169—173, 215—221; Derselbe, *O rytmu lidových písní českých*, „Národopisný věstník československý“ 2, 1907, S. 3—20; Derselbe, *O poměru K. J. Erbeny k lidovému básnictví po stránce rytmické*, „Listy filologické“, 36, 1909, S. 40—43, 127—136, 252—261, 352—364; O. Zich, *České lidové tance s proměnlivým taktem*, „Národopisný věstník československý“, 11, 1916, S. 6—53, 149—174, 268—311, 388—427; Derselbe, *O slovenské písní lidové*, „Slovenská čítanka“. Uspoř. Jan Kabelík, 1925 (2. Aufl.), S. 599—617.

<sup>36</sup> In: *Studie o slovanském verši*, S. 303—333 (siehe Anm. 2 b u. 12).



Diese Arbeit ist umso verdienstvoller, als sie sich mit der komplizierten Frage auf Grund eines noch wenig durchforschten Materials befasst. Der Autor vertritt die Ansicht, dass der eigenartige Charakter des Jambus im Volkslied einen geeigneten Schlüssel bieten könnte für das Studium der rhythmischen Seite des Volksliedes schlechthin, da der Volkslied-Jambus „ein ausgeprägter gesungener Vers ist, der seinen rhythmischen Charakter bloss dadurch geltend macht, dass er sich auf die Melodie stützt“. Horálek dehnt nichtsdestoweniger das Studium des Versrhythmus des Volksliedes auf den Aspekt des musikalischen Rhythmus aus (und hier geht er über die einschlägigen strukturalistischen Versuche hinaus) und hält sorgfältig den gesprochenen Vers (Deklamationsvers) vom gesungenen auseinander. Im gesungenen Vers ermittelt er sodann dreierlei Beziehungen zwischen dem sprachlichen und melodischen Plan: 1. der metrische Charakter (Taktfuss) des Liedes wird lediglich von der Melodie bestimmt (der Text bleibt rhythmisch unausgeprägt), 2. der rhythmische Charakter des Liedes folgt aus der Spannung zwischen beiden Komponenten (Divergenz zwischen Text und Melodie), 3. beide Komponenten sind aufeinander abgestimmt (Konvergenz). Die ersten zwei Typen wurden von der älteren (normativen) Metrik nicht als Vers im wahren Sinne des Wortes angesehen und die Folkloristen verbesserten sogar in ihren Aufzeichnungen die „falsche“ volkstümliche Deklamation. Auf diese Weise gelangte man bis zur völligen Negierung des Volkslied-Jambus. Es ist Horáleks Verdienst, dass er ältere Behauptungen einer Revision unterzieht und sie berichtigt. An Hand zahlreicher Statistiken kommt der Autor zu guter Letzt zu dem Schluss, dass der tschechische Volkslied-Jambus den Gebrauch von zweisilbigen steigenden Wortganzen einschränkt und dagegen mehr die umschliessenden Gruppen nutzt, wodurch er auch dem Jambus der Kunstpoesie den Weg wies (K. H. Mácha, K. J. Erben). Trotz seinem ausdruckslosen steigenden Gang bildet er den Gegensatz zum Trochäus, insbesondere im traditionellen Achtsilbler, wo er durch die Gliederung 3+2+3 die Belebung des dichterischen Wortschatzes ermöglichte und den Vers in bezug auf die Intonation bedeutsam differenzierte.

Wichtig ist auch die Publikation (in Buchform) des Musikologen Antonín Sychra über die Beziehung zwischen Musik und Wort im Volkslied<sup>37</sup>. Durch selbständige Analyse bestätigt der Autor die Richtigkeit der Einteilung des Volksliedes auf dem Gebiet der ČSR in den instrumentalen Tanz-Typus (in Böhmen und dem angrenzenden mährisch-böhmischen Gebiet) und in den vokalischen Rezitations-Typus (mährisches und slowakisches Lied). Die enge Verknüpfung von Wort Musik führt in

<sup>37</sup> A. Sychra, *Hudba a slovo v lidové písni. Příspěvky k strukturální analýze vokální hudby*, „Studie Pražského lingvistického kroužku“, Bd. 5, Praha 1948.

den östlichen epischen Liedern bis zur Gestaltung besonderer Strophen. Der engere Anschluss an den Vers äussert sich bei letzterem u. a. darin, dass — nach den Worten des Autors — „die Quantität im Verein mit der Qualität in vielen Liedern die Tendenz hervorruft, ein bestimmtes rhythmisches Schema von Vers zu Vers zu wiederholen, wodurch die musikalische Rhythmik ein Äquivalent des Versmasses wird, das — entsprechend der Natur des gesungenen Verses — im Sprachmaterial nicht realisiert ist; des öfteren macht sich auch die Tendenz geltend, von Vers zu Vers einen bestimmten konstanten melodischen Umriss zu wiederholen, der wiederum ein Äquivalent der phonischen Linie des Verses darstellt; in einer ganzen Reihe von Abzählreimen ist ein solcher, zwischen der Sprachintonation und der musikalischen Melodie oszillierender Umriss der einzige Faktor, der den Vers als solchen kennzeichnet“ (71). Der Autor führte im weiteren aus, welche Folgen die lockerere bzw. engere Verknüpfung der Musik mit dem Wort für den semantischen Aufbau des musikalischen Plans hat. So wird durch musikalische Mittel neben der rhythmischen und euphonischen Seite auch die semantische Funktion des Reims aktualisiert u. zw. auch dort, wo sie im Text selbst keineswegs hervorgehoben wird. In diesem Zusammenhang entstand auch das interessante Problem der semantischen und semiologischen Umwertung desselben Textes in Liedern, die entweder die Funktion der Tanzlieder oder der „langgezogenen“ Lieder (Reihegesänge) erfüllen können.

Das Problem des Gegensatzes zwischen dem „langgezogenen“ Lied und dem Tanzlied im Bereich der mährischen und slowakischen Folklore entwickelt der Autor im Artikel *Lidová píseň s hlediska semiologického*<sup>38</sup> (*Das Volkslied vom semiologischen Standpunkt aus gesehen*), in dem er bestrebt ist, die Ergebnisse seiner vorhergehenden Arbeit zu ergänzen und z. T. auch zu revidieren, indem er nicht nur die immanenten Gesetzmässigkeiten der untersuchten Lieder berücksichtigt, sondern in der Hauptsache die Frage der Beziehung dieser beiden Liedtypen zur Wirklichkeit löst. Beide Studien von Sychra sind wegen ihrer scharfsinnigen Durchdringung des konkreten Materials sowie wegen der Verbindung des musikalischen und sprachlichen Plans in so mancher Hinsicht bahnbrechend. Im ganzen sind sie jedoch den zeitgemässen theoretisch-methodologischen Standpunkten verpflichtet.

Während alle vorhergehenden Arbeiten eher „theoretisch“ sind, hat Horáleks Buch über die alten Verslegenden und Volkstraditionen<sup>39</sup> einen

<sup>38</sup> Derselbe, „*Lidová píseň s hlediska semiologického*, Slovo a slovesnost, 11, 1948—1949, S. 7—23.

<sup>39</sup> K. Horálek, *Staré veršované legendy a lidové tradice* „Studie Pražského lingvistického kroužku, Bd. 6, Praha 1948.

ausgesprochenen historischen Charakter. Horálek knüpft an das Werk des während des Krieges in Auschwitz tragisch ums Leben gekommenen Bedřich Václavek<sup>40</sup> an und befasst sich mit der tschechischen Kunst- und Volkspoesie im Zeitraum des sogenannten Barock (17. u. 18. Jh.). Er kommt zu der wichtigen Feststellung, dass das Grundrepertoire der tschechischen Volkslegenden vorbarocke Wurzeln hat und stofflich und formal mit der tschechischen Poesie des 14. Jh. zusammenhängt (Vers und Strophik). Der Taktfuss der Volkspoesie hebt sich scharf ab vom syllabischen Vers der barocken Kunstpoesie, von der die Volkstradition nur das übernimmt, was ihr gestaltgemäss entspricht.

C. Im Bereich des neutschechischen Verses erfreute sich der Vers der nationalen Wiedergeburt der grössten Aufmerksamkeit, der schon vor dem Kriege Gegenstand konzentrierten Interesses der Forschung gewesen war. Seiner ersten Entwicklungsetappe an der Schwelle des 19. Jh. widmete damals Jan Mukařovský<sup>41</sup> seine ausführliche Studie über M. Zd. Polák. Er stellte darin die These auf, derzufolge die erste neutschechische Dichterschule — nach ihrem Organisator Puchmajers Schule genannt — durch konsequente Anwendung von Dobrovskýs Grundsätzen der akzentuierenden Prosodie eine Krise der Poesie hervorrief, da die ausgeprägte taktmässige Gliederung, d. h. konsequente Hauptbetonung der Arsen, in der tschechischen Poesie die Konvergenz der Grenzen des Wortganzen mit der Fussgrenze bewirkt und damit eine Zerstückelung der Versintonation herbeiführt. Die konsequente Verwirklichung des metrischen Schemas konnte vorwiegend durch die Wahl zweisilbiger Wörter und durch die Beschränkung ungeradsilbiger Wörter durchgeführt werden. Eine solche Wahlmöglichkeit bedeutete eine erhebliche Verarmung des Wortschatzes und weckte im Verein mit der syntaktischen Pausensetzung ans Ende des metrischen Ganzen (Vers, Halbvers oder Füsse) den Eindruck einer beträchtlichen rhythmischen und stilistischen Einförmigkeit. Es

<sup>40</sup> Václaveks Arbeitsinteressen treten schon aus dem Titel seiner in Druck erschienenen Habilitationsarbeit *Písemnictví a lidová tradice* (1938, Neuausgabe 1947) klar hervor. Den gegenseitigen Beziehungen zwischen volkstümlichem und halbvolkstümlichem Schaffen sind auch folgende — oft grundlegende — Editionen gewidmet, die mit aufschlussreichen Kommentaren versehen sind: *České písně kramářské*. Vybrali a úvodem opatřili. R. Smetana a B. Václavek, 1937, Neuaufl. 1949. Dieselben Autoren, *České světské písně zlidovělé*, Část I. Písně epické 1. Praha 1955. Dieselben, *Český národní zpěvník. Písně české společnosti 19. století*, 1940, Neuaufl. 1949.

<sup>41</sup> J. Mukařovský, Poláková, *Vznešenost přírody. Pokus o rozbor a vývojové zařazení básnické struktury*. Kapitoly II, 1948, S. 91—176; urspr. in: „Sborník filologický“, 10, 1934, S. 1—68. Vgl. auch die einleitenden Partien in seinen *Dějiny novočeského verše*, Kapitoly II, S. 55ff, „Československá vlastivěda, III, 1934, 405ff.



liegt auf der Hand, dass dieser Zustand verschiedene Reformversuche des tschechischen Verses ins Leben rief.

An Mukařovskýs These knüpfte nach dem Kriege J. Hrabák an mit seiner Abhandlung über Jungmanns Übersetzung von Miltons *Verlorenem Paradies* (übersetzt 1804, herausgegeben 1811)<sup>42</sup>. Hrabák beweist, dass Jungmann in seiner Übersetzung bestrebt war, die Eintönigkeit des Puchmajerschen Verses dadurch zu überwinden, dass er häufig einsilbige Wörter gebrauchte, vor allem am Versende (sein trochäischer Vers erhält so einen steigenden Tonfall), dass er ferner mit Vorliebe mitten in den Fuss syntaktische Pausen setzte (wodurch eine Art „Fussenjambement“ entsteht), dass er häufig zum Enjambement greift, indem er im Gegensatz zum Miltonschen Originalwörter voneinander trennt, die syntaktisch zueinander gehören. Durch diese Mittel rief Jungmann den Eindruck einer unterbrochenen Intonationslinie hervor, der obendrein durch häufige Wortinversionen und asymmetrische Phrasierung des Verses verstärkt wurde. Hrabák brachte den Beweis, dass Jungmann bemüht war, die kulminierenden metrischen Tendenzen der Puchmajer-Anhänger zu überwinden, und zeigte den neuen Weg auf, der von der Jungmannschen Übersetzung des *Verlorenen Paradieses* zum quantifizierenden Vers, zum Vers der gefälschten Königinhofer- und Grünberger Handschrift, zu F. L. Čelakovský und K. H. Mácha führt.

Hrabáks Studie veranlasste K. Horálek<sup>43</sup> zu einer kritischen Entgegnung (sie betraf eigentlich Hrabáks und Mukařovskýs Annahme von der erstarrten Eintönigkeit des Puchmajerschen Verses). Horálek zeigt an reichem Material, dass die erste neutschechische Dichterschule selbst den Weg aus der Sackgasse suchte, in die sie durch die konsequente Geltendmachung von Dobrovskýs Grundsätzen geraten war. Wir begegnen in ihren Gedichten und Übersetzungen im Keime fast allen Elementen, die Josef Jungmann in höherem Masse bei seiner Milton-Übersetzung geltend gemacht hat. Und so kommt Horálek zu dem Schluss, dass Jungmanns Verstechnik im Vergleich zur Puchmajerschen Versifikation keineswegs revolutionär ist, dass sie eine neue Entwicklungsstufe darstellt, jedoch keine neue Qualität, dass also Jungmann im *Verlorenen Paradies* nur konsequent einige Mittel angewandt hat, die auch seinen Vorgängern nicht fremd waren.

Ich habe bereits erwähnt, dass einzelne Beobachtungen in J. Závadas Arbeit Aufmerksamkeit hervorriefen. Zu diesen — leider nicht hinreichend

<sup>42</sup> J. Hrabák, *Nad Jungmannovým překladem Miltonova „Ztraceného ráje“*, „List Sdružení moravských spisovatelů“, 2, 1947—1948, S. 70—77.

<sup>43</sup> K. Horálek, *K poetice A. Puchmajera a jeho školy*, „Slovesná věda“, 2, 1948—1949, S. 160—169.

durchgearbeiteten — Beobachtung gehört auch Závada's These vom Alexandriner in Máchas *Máj* (*Mai*)<sup>44</sup>. Závada geht von den scheinbar rhythmischen Unstimmigkeiten im *Máj* aus, vergleicht sie mit Máchas „regelmässigen“ Versen, verfolgt dabei eingehend sein Tagebuch, das Auszüge aus zeitgenössischen deutschen, englischen, französischen (V. Hugo) und polnischen (A. Mickiewicz) Gedichten enthält, und gelangt zu der Überzeugung, dass der *Máj*, an der Norm des Tonverses gemessen, viele Anzeichen von Ungenauigkeiten und Abweichungen aufweist, als syllabischer Vers hingegen eine ideal ausgewogene Einheit darstellt (regelmässige Gliederung: 6+6 oder 6+7). Závada stellt hierauf die „subjektive Hypothese“ auf, wonach Máchas Alexandriner seinem Bau nach mit dem Volkslied und mit den volkstümlichen Redensarten zusammenhängt (er führt Beispiele gleicher Gliederung an) und sucht darin vielleicht auch die Erklärung des rein „tschechischen Gepräges“, der rhythmischen Frische, durch die der *Máj* bis heute wirkt<sup>45</sup>.

Wie der Jahrestag von Jungmanns Tod Hrabák zu seiner Abhandlung über den Vers der Übersetzung des *Verlorenen Paradieses* veranlasste, so wurden auch alle anderen Monographien über den Vers der Dichter der 2. Hälfte des 19. Jh. durch bedeutende Gedenktage veranlasst. Klementa Rektorisová veröffentlichte in der zur 100. Wiederkehr des Geburtstages von Svatopluk Čech herausgegebenen Festschrift ihren Aufsatz über Stil und Vers der Čechischen idyllischen Dichtung *Ve stínu lípy*<sup>46</sup> (*Im Schatten der Linde*). Die Autorin konzentrierte sich da vor allem auf die Auslegung des verzweigten Inversionssystems, wobei sie das häufig völlig subjektiv gewertete Material nicht mit der Analyse der Versform in Verbindung zu bringen vermag. In ihren Schlussbemerkungen, die die Vereinigung der Verse zu höheren Ganzen betreffen, kam sie nirgends über die blosse Deskription hinaus.

In einer anderen kleineren gelegentlichen Festschrift erschienen Hrabáks *Poznámky o Sládkově verši a strofice*<sup>47</sup> (Bemerkungen zu Sládeks

<sup>44</sup> J. Závada, *Problematika rytmického řádu Máchova Máje*, „Kytice“, 2, 1947, S. 218—223, 271—277, 322—327.

<sup>45</sup> Dieser Zusammenhang suggerierte Závada offensichtlich den Gedanken, das bisherige syllabotonische System in der tschechischen Poesie durch syllabischen Vers zu ersetzen, der weit grössere rhythmische Möglichkeiten bietet. Er gab ihm Ausdruck in dem Artikel: *O rytmickou reformu českého verše*, *Kvart*, 5, 1949, S. 101—112. Es erübrigt sich zu bemerken, dass dieser Gedanke irrig ist.

<sup>46</sup> K. Rektorisová, *Slohová gracie Čechova verše v cyklu „Ve stínu lípy“*, Im Sammelband »Svatopluku Čechovi«, Praha 1946, S. 543—578.

<sup>47</sup> J. Hrabák, *Poznámky o Sládkově verši a strofice* im Sammelband „J. V. Sládek“, Ročenka »Chudým dědem«. Bd. 56, Brno 1946, S. 59—67. Mit kleineren Änderungen in die *Studie o českém verši*, 1959, S. 303—314, übernommen.

Vers und Strophik), die von den ersten zwei Gedichtsammlungen Sládeks ausgehen, nämlich den *Gedichten* (*Básně*, 1875) und *Funken auf dem Meer* (*Jiskry na moři*, 1880). Hrabák versucht Sládek in die Entwicklung des tschechischen Verses im 19. Jh. einzuordnen. Er findet bei ihm unterbrochene Intonation, durch Satzbetonung unterstützt, die dem Wort seine selbständige Bedeutung lässt; Sládeks Strophik zeichnet sich durch Unregelmässigkeit aus. Dies alles rückt ihn hinter die Dichter des Máj-Kreises (J. Neruda). Die Hinneigung zum alternierenden Versmass (im Gegensatz zum Daktylotrochäus der Dichter der Máj-Gruppe) sowie die im Laufe seiner Weiterentwicklung stets häufigere Ausnutzung der schleifenden Intonation und der regelmässigen Kunststrophen bringt ihn auf der andern Seite in die Reihen der Lumir-Anhänger (Schule Ruch- und Sv. Čechs und J. Vrchlickýs). Sládek wählt hier mit Vorliebe entweder die in der tschechischen Literatur heimisch gewordene strophische Form (Sonett) oder stützt sich auf heimische (volkstümliche) Formen, im Gegensatz zu den romanischen Formen der Dichtung Vrchlickýs. Sládek stellt somit den organischen Übergang zwischen den Dichtern der Máj-Gruppe und den Lumir-Anhängern dar.

Petr Bezruč 80. Geburtstag im Jahre 1947 wurde durch eine Reihe von Publikationen begrüsst, unter denen sich auch einige Beiträge zu seinem Vers finden. Die grösste Bedeutung kommt der Studie Horáleks zu, in welcher der Autor auf verschiedene Weise an zwei ältere Arbeiten anknüpft<sup>48</sup>. In knappen Deutungen wies er auf die semantische Gültigkeit des Trochäus, Jambus und vor allem des Daktylus mit zahlreichen Monosyllaben hin, die er für ein Spezifikum des Bezručschen Verses hält. Bahnbrechend sind besonders jene Abschnitte, in denen gezeigt wird, wie das Sprachmaterial die Beziehung der Versform zur Thematik bedingt. Die wechselseitige Spannung zwischen der Verskonstruktion und dem thematischen Plan betonte Bezruč durch die starke Hervorhebung der Bedeutung, der gemeinsprachlichen Kommunikationsmittel. „Durch engere Verknüpfung des Verses mit dem semantischen Aspekt erreicht Bezruč Poesie Dynamik, die die Hauptkomponente der künstlerischen Wirksamkeit ausmacht. Gedichte von ausgesprochen thematischen Charakter mit stark tendenziösem Pathos werden gleichzeitig als markante formale Errungenschaft empfunden, die u. a. an die zeitgenössische Avantgarde-Dichtung anknüpft“. Unter Mukařovskýs Einfluss reiht Horálek den Bezručschen Vers in die Kategorie des metrischen Verses von Machar ein, sieht aber auch dessen Zusammenhang mit dem Daktylus der Symbolisten. In seiner Rezension über Horáleks Arbeit weist

<sup>48</sup> K. Horálek, *Studie k popisu Bezručova verše*. Siehe Anm. 2 c.



Hrabák<sup>49</sup> auf die Feststellung von O. Králík hin<sup>50</sup>, dass Machar in die Entwicklung Bezruč's spät eingegriffen hat, und sucht die Genesis des Bezruč'schen Daktylus im impressionistischen Jambus; die Hypothese vom jambischen Hintergrund, auf dem der Bezruč'sche Daktylus entstand, scheinen ihm auch die Auftakte in dessen daktylischen Versen zu bestätigen (sie wurden weiter oben im Zusammenhang mit dem Amphibrachis erwähnt). Horáleks bahnbrechende, für die Entwicklungstendenzen der tschechischen Verslehre in der Nachkriegszeit so bezeichnende Studie wird in ihrem Beitrag durch die bedeutungsvolle literarhistorische Arbeit von O. Králík geschmälert, welcher der Bezručforschung dadurch eine feste Basis schuf, dass er die Chronologie der Entstehung der einzelnen Gedichte der *Slezské písně* (*Schlesische Lieder*) bestimmt, ferner die in den Jahren 1899—1900 entstandenen Gedichte von späteren Gedichten gesondert und schliesslich auf Grund seiner Deutung seine erstrangige Bezruč-Edition verwirklicht hat<sup>51</sup>. Von ihr wird auch das weitere Studium des Bezruč'schen Verses ausgehen müssen, wobei es sich auf Horáleks Bezruč-Studie als die neue Grundlage stützen können wird.

In der Problemstellung gehen über Horáleks Arbeit in keiner Hinsicht zwei Artikel von J. Závada hinaus<sup>52</sup> (mit Ausnahme der Amphibrachis-Frage), die auch methodologisch weit hinter ihr zurückstehen.

4. Von den einzelnen Zweigen der Verwissenschaft ist die vergleichende Metrik am wenigsten durchgearbeitet, nicht nur deshalb, weil sie einen verhältnismässig jungen Fachzweig, ohne längere Tradition, darstellt, sondern auch darum, weil sie die Aufmerksamkeit der vorwiegend von Problemen der Poesie des eigenen Volkes eingenommenen Versforscher nur so nebenbei fesselte. Von Bedeutung waren auch hier Anregungen einiger Vorkriegsarbeiten Jakobsons über den russischen und bulgarischen sowie über den Vers südslawischer Heldenlieder<sup>53</sup>,

<sup>49</sup> *Slezský sborník*, 1947, S. 179—182.

<sup>50</sup> O. Králík, *O charakter Bezručova díla* im Sammelband *Pět studií o Petru Bezručovi*, Olomouc 1947, 29—114; vgl. auch O. Králík, *Chronologie a text Slezských písní*, „Slovo a slovesnost“, 10, 1947—1948, S. 158—170; Derselbe, „*Kapitoly o Slezských písních*“, „Publikace Slezského ústavu“, Bd. 18, Ostrava 1957.

<sup>51</sup> P. Bezruč, *Písně 1899—1900*. Uspořádal, doslov napsal a k vydání připravil O. Králík, Praha 1953.

<sup>52</sup> Siehe Anm. 13.

<sup>53</sup> R. Jakobson, *O češskom stiche preimuščestvenno v sopostavlenii s russkim*, Berlin 1923 (Tschechisch: *Základy českého verše*, Praha 1926); Derselbe, *Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen* „Proceeding of the International Congress of Phonetic Sciences“, Amsterdam 1932, S. 44—53. Vgl. auch: *Archives Néerlandaises de Phonétique Expérimentale*, VIII—IX, 1933; Derselbe, *Boľgarskij pjatistopnyj jamb v sopostovlenii s russkim*, „Sbornik v čest na prof. L. Miletič za sedemdesetgodišninata ot roždenieto mu“, Sofia 1933, S. 108—177. Siehe auch das Kapitel „Srovnávací slovanská metrika“ u. d. Schlagwort „Metrika“ in *Ottův slovník naučný nové doby*. Dodatky IV, 1935, S. 213—218.

trotzdem sie von falschen theoretisch-methodologischen Prämissen aus-  
 Kurz vor dem Kriege erschien Hrabáks Buch über die Beziehung des altpolnischen Verses zum altschechischen, das einen langwährenden Meinungs-  
 austausch ausgelöst hatte, der erst in den 50-er Jahren seinen Abschluss fand<sup>54</sup>. Hrabák stellte heraus, dass die Verssysteme der tschechischen und der polnischen Dichtung im 15. Jh. in allen Versmassen analog waren, und wies darauf hin, dass sich im achtsilbigen Vers (als dem wichtigsten syllabischen Versmass) der Wortakzent als metrische Tendenz geltend machte. Bei der engen Verbundenheit beider Literaturen, unter Übergewicht der tschechischen, erklärte er diese Analogie-Erscheinung als Äusserung des tschechischen Einflusses. Horálek erwiderte Hrabák während des Krieges in seiner Abhandlung *Rozbor verše a staročeský přízvuk* (*Analyse des Verses und der altschechische Akzent*, 1942). Er stellte hier in Zweifel, ob und inwieweit man auf Grund von Versanalysen Schlüsse ziehen könne auf Charakter und Lage des Akzents im gegebenen Sprachmaterial. Er hält die von Hrabák analysierten polnischen Dichtungen für mechanische Übersetzungen, die vornehmlich auf der lautlichen Anpassung der tschechischen Vorlage beruhen. Er hob hervor, dass mit Rücksicht auf die nahe Verwandtschaft beider Sprachen jegliche Behauptungen über die prosodischen Eigenschaften des Polnischen, die sich auf solche Übersetzungen stützen, keine Beweiskraft haben.

Nach dem Kriege brachte Horálek eine neue Abhandlung zum Druck (*Sborník filologický*, 1946), in welcher er auf Hrabáks Buch zurückkommt. Die Summe seiner Deutungen läuft auf die Behauptung hinaus, dass der gesungene Vers mit daktylischer Tendenz, wie ihn Hrabák in der altpolnischen Poesie nachgewiesen hat, nichts weiter sei als altschechischer Jambus, der im polnischen Sprachmaterial mechanisch realisiert wird. Den altpolnischen Vers bezeichnet er als „die Alternation des altschechischen Verses in einem im ganzen verwandten Sprachmaterial“. Horálek weist auch auf die Tatsache hin, dass der polnische Vers eine verhältnismässig kurze Zeit den tschechischen Taktvers nachahmt (dass in ihm infolge dieser Nachahmung die taktmässige Gliederung ihre rhythmische Bedeutung verloren habe); sobald er sich von den tschechischen Einflüssen freimacht, strebt er ein für allemal dem Syllabismus zu. Dies ist für Horálek ein Beweis, dass die altpolnische Nachahmung nicht imstande war, eine Tradition herauszubilden und folglich nur ein Übergangspro-

<sup>54</sup> J. Hrabák, *Staropolský verš ve srovnání se staročeským*. (Über das Buch u. weitere daran anknüpfende Arbeiten vgl. Anm. 2 c).

dukt der engeren Annäherung beider Literaturen in der gegebenen Zeitspanne darstellt.

Zu beiden Abhandlungen Horáleks nahm Hrabák Stellung in seinen *Kapitolky ze srovnávací metriky česko-polské* (Kapitel aus der vergleichenden tschechisch-polnischen Metrik). Im ersten Kapitel, das die Stabilisierung des Akzents im Lichte der altpolnischen Poesie behandelt, gibt er eine bestimmte Berechtigung dem Bedenken Horáleks zu und weist auf einige theoretische Voraussetzungen für die Lösung dieser Frage hin. Hinsichtlich des Daktylus handelt es sich nicht so sehr um die Erscheinung selbst, als vielmehr um ihre Interpretation: Horálek erklärt sie genetisch, während es Hrabák auf die objektive Beschreibung derselben ankommt; und die zeigt, dass der Dichterkomponist des Liedes *O cialo Boga żywego* nicht allen geraden Silben Wortakzente unterlegt hat, sondern bloss der vierten und gewissermassen der zweiten Silbe. So ergab das Streben, den Vers nach jambischen Mustern zu aktualisieren, keinen Jambus, sondern einen Daktylus mit zeitweilig steigendem Rhythmus am Versanfang. Hrabák lehnt auch Horáleks Skepsis in bezug auf die taktmässige Gliederung des altpolnischen Verses ab; man könne gegen sie doch nicht allein nur deshalb Zweifel hegen, weil sie aus dem Tschechischen übertragen wurde (man müsste dann in analoger Weise voraussetzen, dass der altschechische Vers das Lateinische ohne alle Wirkung nachgeahmt habe). Das Wesentliche sieht Hrabák darin, dass der polnische Dichter, der den tschechischen Vers nach seiner eigenen Akzentuierung las, dessen Tendenz zu taktmässiger Gliederung herausgeföhlt und sie nachgeahmt hat. Die Abneigung von der taktmässigen Gliederung und die Hinneigung zum Syllabismus in der weiteren Entwicklung erklärt Hrabák durch prosodische Eigenschaften des Polnischen, dem bei der Verwirklichung trochäischer Füsse dreisilbige Wörter Schwierigkeiten bereiteten (für dieses Metrum ist die Konvergenz der Wortgrenze zwischen zwei Wörtern mit der ersten Wortgrenze wichtiger als mit der zweiten); übrigens spricht er die Ansicht aus, dass diese Abneigung zu der taktmässigen Gliederung nicht absolut sei und dass der polnische Vers „gewissermassen zwischen dem Extrem des rein syllabischen und dem Einschnittvers oszilliere“.

In den folgenden Jahren erschienen in Polen zwei starke Aufsatzbände von Maria Dłuska<sup>55</sup> über einige Fragen der Theorie und Geschichte des polnischen Verses. Die Verfasserin geht hier auf Hrabáks Buch vom Jahre 1937 ein und lehnt dessen Behauptung vom starken tschechischen Einfluss auf die polnische Versifizierung ab. Sie setzt ihm auch die Überschätzung der Theorie der sog. metrischen Tendenzen aus; sie selbst

<sup>55</sup> M. Dłuska, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*. I—II, Kraków 1948—1950. Hrabáks Ansichten analysiert die Autorin im I. Bd., S. 179—193.



operiert lediglich mit Syllabismustypen. Auf M. Dłuska's Kritik liess sich zunächst K. Horálek hören<sup>56</sup>. Er ändert zwar nichts an seinem abweichenden Standpunkt zu den Erscheinungen, über die er früher geschrieben hatte, hebt aber den Nutzen hervor, den die Auffassung von den metrischen Tendenzen in der Erforschung des tschechischen Verses gebracht hat; er übersieht nicht die Antipathie der Verfasserin gegen die moderne, linguistisch orientierte Metrik (Fr. Siedlecki), ist aber im Gegensatz zu Dłuska der Ansicht, dass die methodische Basis dieser Metrik eine „Vervollkommnung und Vertiefung, vielleicht auch gründliche Revision erfordere, keineswegs aber gänzliche Verwerfung“. Einige Jahre später antwortete der Dłuska auch Hrabák<sup>57</sup>. Er stellt fest, dass es für die Erklärung der Übereinstimmung beider Verssysteme im 15. Jh. keine passendere Deutung gäbe, als den Einfluss der tschechischen Verstechnik (auch Dłuska selbst biete keine andere Deutung). Insbesondere in den Schranken des achtsilbigen Verses erscheint ihm die analoge Verwertung der metrischen Tendenzen ganz und gar handgreiflich. Wenn Dłuska nicht mit den metrischen Tendenzen als entscheidenden Faktoren rechnet, schmälert sie dadurch das Bild des altpolnischen Verses und vereinfacht ihn zu dem Gegensatz von „präziserem“ und „minder präziserem“ Syllabismus. Die übrigen Unstimmigkeiten hält Hrabák für grössere oder kleinere terminologische und sachliche Missverständnisse und führt sie auf das rechte Mass zurück.

Damit schloss vorläufig die lange Diskussion ab<sup>58</sup>, die eine Reihe von Fragen aufwarf, welche bis heute noch der Bearbeitung harren, und die zur Läuterung der vergleichenden Methoden beitrug.

Mit dieser Diskussion hängt thematisch auch Hrabáks weitere Studie *Smilova škola a staropolské básnictví*<sup>59</sup> (*Die Schule Smils und die altpolnische Dichtung*) zusammen, worin der Autor die Frage beantwortet, ob bei den altpolnischen Dichtungen aus dem 15. Jh. Wiersz *Sloty o zachowaniu się przy stole* und *Legenda o św. Aleksym* mit zeitgenössischen tschechischen Einflüssen oder mit Einflüssen älterer Dichtungen zu rechnen ist. Auf Grund der unregelmässigen Einhaltung der Silbenzahl und des metrischen Abstands vom Stoffkreis der Schule Smils setzt Hrabák die

<sup>56</sup> K. Horálek, *Prosodie polštiny a polský verš*, „Slovo a slovesnost“, 12, 1950, S. 36–40.

<sup>57</sup> „Slavia“, 22, 1953, S. 510–518.

<sup>58</sup> Die letzte Spur des langwährenden Streites findet sich in Horáleks polnisch geschriebenem *Zarys dziejów czeskiego wiersza*, 1957, S. 29–31; tschechisch: *Přehled vývoje českého a slovenského verše*, 1957, S. 25–26.

<sup>59</sup> J. Hrabák, *Smilova škola a staropolské básnictví*, „Slavia“, 18, 1947–1948, S. 165–171; in etwas erweiterter Fassung neuabgedruckt in *Studie o českém verši*, 1959, S. 89–100.

altpolnische Legende in Zusammenhang mit dem geläufigen tschechischen epischen Vers aus der Mitte des 14. Jh., während *Wiersz Sloty...* Gehalt und Gestalt eher nach der Schule Smils (Umbruch des 14. u. 15. Jh.) angehört<sup>60</sup>.

Ausser den zwei bereits angeführten Abhandlungen — über den Jambus im tschechischen Volkslied und über die Beziehung zwischen dem altpolnischen u. altschechischen Vers — hat Horálek noch zwei weitere Arbeiten in seine *Studie o slovanském verši* (1946, *Studien über den slawischen Vers*) miteinbezogen. In den *Počátky umělého verše u Slovanů* (*Anfänge des Kunstverses bei den Slawen*) befasst er sich mit dem kirchenslawischen Vers der Zeit des Cyrillus und Methodius, wobei er sich mit der bisherigen Forschung über diese Fragen auseinandersetzt. Er konzentriert sich auf die Analyse der akrostichonartigen *Abecední modlitba* (ABC-Gebet), deren Autorschaft zuweilen direkt dem Konstantin-Kyryll zugeschrieben wird, und versucht ihren ursprünglichen Text nach der *Bodjanski-Handschrift* selbständig zu rekonstruieren (275—276). Er erhält so ein Gefüge mit absolut überwiegenden zwölfsilbigen Versen, in denen er regelmässige Zäsuren nach der 5. Silbe und Hinneigung zur trochäischen Klausel ermittelt. Als weiteres wesentliches Merkmal dieses Versmasses hebt er den rhythmisch-syntaktischen Parallelismus hervor. In der Schlussbetrachtung stimmt Horálek nicht der Ansicht bei, dass der zwölfsilbige Volksvers der West- und Südslawen sowie der südslawische Desaterac eine Fortsetzung des künstlichen kirchenslawischen Verses darstelle. In bezug auf den Desaterac ist er der Meinung, dass er uralten, vielleicht sogar indoeuropäischen Ursprungs sei und dass er — neben der byzantinischen Poesie — auf seine Art an der Formung des Kirchenslawischen Kunstverses teilhatte. — In seiner knappen, aber übersichtlichen, auf zahlreiche Statistiken gestützten Deutung zeigt Horálek in der letzten Studie seines Zyklus *K základům bulharského pětistopého jambu* (*Zu den Grundlagen des bulgarischen fünffüssigen Jambus*) — wie lange der neubulgarische Vers zwischen dem heimischen syllabischen Volksvers und dem nach russischem Vorbild akzentuierenden Vers schwankte, der dann schliesslich, vor allem durch Ivan Vazovs Verdienst gesiegt hat. Der Übergang zwischen den beiden Typen war jedoch fliessend, wie es

<sup>60</sup> Zum Bereich der vergleichenden tschechisch-polnischen Problematik älterer Zeit gehört auch die Monographie von K. Krejčí, *Bartoloměj Paprocki z Hlohova a Paprocké Věle*, Praha 1946, in die der Autor an verschiedenen Stellen deskriptive Charakteristika von Paprockis Verstechnik und Strophik einfügt, ohne sie entwicklungsgemäss einzuordnen. Viele gelegentliche Anmerkungen über Vers, Reimtechnik und Strophik enthält die eindringliche komparative Arbeit des tschechischen Romanisten V. Černý, *Staročeská milostná lyrika*, 1948, die seinerzeit mit erheblichen kritischen Vorbehalten entgegengenommen wurde.

der Autor am fünffüssigen Jambus des Vazovschen Dichters Kiril Christov demonstriert, den er mit dem russischen fünffüssigen Jamb vergleicht. Er stellt die Übereinstimmung in der stabilen Akzentierung der 10. Silbe fest, in der phonologischen Nichtbetonung der ungeraden Silben, in den rhythmischen Tendenzen sowie in der Parallelität der regelmässig gebrochenen Akzentkurven. Auffalend ist allerdings der Unterschied in der Geltendmachung der Wortgrenzen (zwischen zwei Wörtern), deren Maximum im Jambus bei Puschkin vor die 5. Silbe und Minimum vor die 6. Silbe fällt (Hervorhebung des jambischen Ganges durch zweisilbige Wortganze), während den bulgarischen Jamb regelmässige Hervorhebung der Wortganzen vor geraden Silben auszeichnet (Schwächung der jambischen taktmässigen Gliederung). Diesen Umstand erklärte seinerzeit Jakobson durch die Beschaffenheit des bulgarischen rhythmischen Wortschatzes — geringere Anzahl einsilbiger Wörter im Bulgarischen — Horálek dagegen leitet die Erscheinung aus den Traditionen des bulgarischen Volksverses ab, wobei Botev ein bedeutender Mittler gewesen war (Wortgrenze nach der 5. Silbe mit Neigung zu derselben nach der 3. u. 7. Silbe). Die Rolle der Wortgrenzen im bulgarischen Tonvers weist dennoch auf spezifische heimische Wurzeln hin, auf die alte bulgarische Literaturtradition.

Horáleks *Studien über den slawischen Vers*, die sich mit der Versproblematik von vier slawischen Sprachen befassen, bilden kein kompaktes Ganzes, was uns ermöglicht hat, über jede von ihnen im entsprechenden thematischen Zusammenhang zu berichten. Durch diese Aussonderung taten wir Horálek ein wenig Abbruch, denn es unterliegt keinem Zweifel, dass seine Studien ein Komplex der bedeutendsten Beiträge zur slawischen vergleichenden Metrik darstellen, nicht nur in den ersten Jahren nach der Befreiung, sondern auch in der gesamten Nachkriegszeit.

Eine Gruppe weniger wichtiger, nichtsdestoweniger in mancherlei Hinsicht anregender Studien aus dem Bereich der vergleichenden tschechisch-russischen Metrik bilden einige Arbeiten von J. Závada<sup>61</sup>. In seinem Buch über den russischen Vers gab er eine Entwicklungsübersicht des russischen Verses bis zum Ausgang des 18. Jh. — mit zahlreichen Sach- und Formulierungsungenauigkeiten, wobei er seine Ausführungen oft mit Angaben überlastet, die mit der eigentlichen Problematik nicht zusammenhängen, hierauf gibt er die systematische Erklärung wieder auf, um in fragmentarischen Anmerkungen, in denen er mitunter die russischen prosodischen Verhältnisse mit den tschechischen vergleicht,

<sup>61</sup> Siehe Anm. 13 u. 16. Ihnen sind zwei Abhandlungen anzuschliessen, die in den Jubiläumsfestschriften: *A. S. Puškin a český verš. Puškin u nás — 1799—1949*, Praha 1949, S. 243—261, und *Verš Vladimíra Majakovského v českém překladě*, „Náš Majakovskij“, Praha 1951, S. 186—202, erschienen.



„die rhythmische Organisation des russischen Verses im 19. u. 20. Jh.“ abzuhandeln. Er schliesst sein Buch mit einigen instruktiven Einsichten in die Problematik des russischen und tschechischen Reims ab, vor allem vom Standpunkt des Übersetzers (aus darüber siehe weiter oben!)<sup>62</sup>. In seinen neuen Beiträgen verglich Závada zwei tschechische Übersetzungen Puschkinscher Epik von V. Č. Bendl u. Elišká Krásnohorská miteinander, sowie das Werk zweier bedeutender Majakowski-Übersetzer, Bohumil Mathesius und Jiří Taufer. Wiewohl sich Závada auf reiches Vergleichsmaterial stützt, kommt er kaum über die einfache und unvollständige Deskription hinaus, wobei es ihm nicht gelingt, die untersuchten Erscheinungen in die Entwicklungszusammenhänge des tschechischen Verses einzureihen. Neben der methodologischen Unreife des Autors behinderte ihn der Mangel an Teilarbeiten sowie die Unklarheit in Fragen der Übersetzungstheorie.

Der Anstoss zu neuen Überlegungen über diese wichtige Problematik des zeitgenössischen literarischen Geschehens ging — in Böhmen wohl schon traditionell — von den klassischen Philologen aus. Es war auch einer von ihnen, nämlich Josef Král, der die Prinzipien der akzentuierenden Nachbildung antiker Versmasse<sup>63</sup> theoretisch durchgearbeitet hat, die dann ihren grössten Erfolg in O. Vaňornýs populären Übersetzungen der *Ilias*, der *Odyssee* u. a. feierten. Gleich nach der Befreiung erschienen Arbeiten und Übersetzungen von Julie Nováková, die an das traditionelle Problem neu herantrat. In ihren *Tři studie o českém hexametr*<sup>64</sup> (*Drei Studien über den tschechischen Hexameter*) unterzog sie alle in der tschechischen Dichtung vorkommenden Hexametertypen — a) den quantifizierenden Hexameter, b) den syllabischen und gemischten Hexameter, c) den akzentuierenden Hexameter — einer aussergewöhnlich gründlichen Analyse und wies nach, dass keine von den tschechischen Nachbildungen sämtliche Eigenschaften des ungemein plastischen antiken Hexameters erfasst. Da der akzentuierende Hexameter, namentlich der „philologische“, nicht imstande ist, die einzelnen Dichter zu nuancieren, macht die

<sup>62</sup> Referate über Závadas *Úvod do estetiky ruského verše* brachten J. Levý in „Slovesná věda“, 3, 1949—1950, S. 121—123, und V. Kůst in „Listy filologické“, 74, 1950, S. 227—232.

<sup>63</sup> Siehe Anm. 19. Die Berichtigung dieser Prinzipien wurde von F. Stiebitz im Aufsatz: *K přízvuknému překládání starověkých rozměrů časoměrných*, „Listy filologické“, 48, 1921, S. 161—184, vorgenommen.

<sup>64</sup> Siehe Anm. 2 b. Ihre *Tři studie* ergänzte die Autorin noch durch die Abhandlung *Indické rozměry v českém básnictví*, „Věstník Královské české společnosti nauk, třída filosoficko-historicko-filologická“, 1952—1953), č. 7. Vgl. auch von derselben Verfasserin *Hexametr Václava Živsy* im Sammelband *Svatopluku Čechovi*, Praha 1946, S. 579—581.

Autorin den Vorschlag, „den Hexameter eines jeden antiken Dichters durch einen wenigstens zum Teil anderen Vers zu übertragen“. Nach diesem Prinzip ging sie in ihrer Übersetzungspraxis auch vor. So gab sie im Jahre 1945 die Übersetzung des Gedichts *Hero und Leander* von Musaios heraus, dessen Hexameter sie durch den gereimten Alexandriner ersetzte. Bald darauf erschien ihre Übersetzung des philosophischen Gedichts von Lukretius *O podstatě světa (De rerum natura)*, worin sie den klassischen Hexameter zum urwüchsigen Pentameter umformte („Hexameter ohne den ersten Takt, eventuell mit Auftakt an seiner Stelle und ohne Zäsur“). Hesiods Gedicht *Práce a dni (Werke und Tage, 1950)* übersetzte sie schliesslich in vierfüssigen reimlosen Trochäen.

Die Übersetzerin ändert das ursprüngliche Versmass (z. B. im Fall Lukretius) u. a. auch deshalb, weil der antike Hexameter regelmässig fünf Wortganze enthält, während dessen akzentuierende Nachbildung in der Regel ihrer sechs erfordert. Bewahrt der tschechische Übersetzer 6 Ikten, so ist er gezwungen, den Text mit nichtadäquaten Wörtern, Synonymen u. dgl. zu füllen, wodurch er die dichterische Wirksamkeit abschwächt. Durch die Wahl verschiedener Versmasse will Nováková auch einer bestimmten, durch parallele Wort- und Fussgliederung hervorgerufenen, Eintönigkeit steuern (im tschechischen daktylotrochäischen Vers, der den Hexameter nachbildet, die den Arsen unterlegten Haupt-Wortakzente zugleich die Wortgrenze kennzeichnen).

Die Lösung von Julie Nováková fand einen vorbehaltlosen Anklang, löste kritische Zurückhaltung sowie Bedenken aus. Pavel Trost identifiziert sich mit dem Vorgehen der Übersetzerin in der Hauptsache deshalb, weil die sprachlichen und literarischen Tatsachen dem gegebenen Metrum eine gewisse Bedeutung verleihen, die nur im gegebenen sprachlichen u. literarischen Milieu Geltung hat; mit Rücksicht darauf kann ein und dasselbe Metrum in verschiedenen Sprachen verschiedene Bedeutung haben<sup>65</sup>. K. Horálek sieht in der dichterischen Seite der Übersetzung eine Reihe von unzweifelhaften Vorteilen, lässt jedoch die Frage der Wahl des Versmasses offen<sup>66</sup>. Die schwerwiegendsten Einwände wurden von J. Hrabák erhoben<sup>67</sup>. Er bemerkte scharfsinnig, dass Nováková durch den Verzicht auf die eingebürgerte Übersetzungspraxis O. Vaňornýs ihre Übersetzung vom Kulturzusammenhang der altgriechischen Literatur losgelöst und in die Umwelt der literarischen Formen des tsche-

<sup>65</sup> P. Trost, *Nový český Hesiod*, „Slovo a slovesnost“, 14, 1953, S. 141—142.

<sup>66</sup> K. Horálek, *Nad českým a ruským Lukreciem*, „Slovo a slovesnost“, 10, 1947—1948, S. 171—172.

<sup>67</sup> J. Hrabák, *K problematice básnických překladů*, „List Sdružení moravských spisovatelů“, 2, 1947—1948, S. 47—49.

chischen Schrifttums gesetzt hat. Dem schroffen Auftreten von J. Nováková gegen die „pseudowissenschaftliche Gewohnheit“, im Versmass des Originals zu übersetzen, tritt Hrabák mit der berechtigten Einwendung entgegen, dass zwar eine und dieselbe Versgestalt in verschiedenen Sprachen u. Literaturen verschiedene funktionelle und semantische Geltung habe (z. B. russischer oder tschechischer Jambus), dass dadurch aber keineswegs das Problem gelöst sei, ob man bei einer Übersetzung unterstreichen soll, dass es sich eben um eine Übersetzung (d. h. einen Ersatz) handle, oder ob das zu übersetzende Werk in einen neuen literarischen Kontext eingefügt werden soll. Er konzidiert diese Alternative bei Übersetzungen zeitgenössischer Werke, ist aber nicht davon überzeugt, dass dieses Vorgehen bei klassischen Werken zweckmässig wäre. Als er nach Jahren auf dieses Problem zurückkam, betonte er, dass „ein solches Äquivalent gefunden werden müsse, das man konsequent anwenden könnte, da die Übersetzungen sonst einer Anarchie anheimfallen würden (dasselbe antike Versmass würde ins Tschechische durch mehrere verschiedene Versmasse übersetzt werden)“<sup>68</sup>. Trotz alledem hält er die Versuche von Julie Nováková für beachtenswert und schliesst nicht aus, dass sie eine neue Übersetzungstradition begründen könnten.

Unter den übrigen die Problematik der Übersetzung erörternden Arbeiten finden sich auch einige bedeutendere, vornehmlich aus dem Russischen übersetzte Rezensionen, die sich jedoch keine theoretische Verallgemeinerung zum Ziel setzen<sup>69</sup>. Eine Ausnahme bildet immerhin die von einer Gruppe tschechischer Dichter unter der fachmännischen Leitung des Orientalisten Jan Rypka durchgeführte Analyse der Umdichtung von Nizámis *Sedm princezen*; unter derselben Leitung wurde das letzte Gedicht *Cesta lásky (Příběh panice)* in kurzer Zeit sogar von zwei verschiedenen Dichtern übersetzt. Durch den Vergleich beider Übersetzungen gelangt Mukařovský<sup>70</sup> zu dem Schluss, dass die Verschiedenheit

<sup>68</sup> J. Hrabák, *Úvod do teorie verše*, Praha 1956, 113; Ausgabe 1958, S. 123—124. Diese Frage ist ungemein kompliziert; davon zeugt auch der Umstand, dass der Autor in der zeitschriftlichen Fassung dieses Kapitels den Vorgang von J. Nováková nicht abfällig beurteilte, sondern eher dazu inklinierte, sich ihm anzuschliessen. Vgl.; ...für Übersetzungen aus antiken (und vor allem exotischen) Literaturen ist der von J. Nováková eingeschlagene Weg der passabelste (gangbarste)“. „Host do domu“, 3, 1956, S. 72—73. J. Nováková fasste dann die Problematik in ihrem Aufsatz *K otázce českého hexametru*, „Sborník Vysoké školy pedagogické v Olomouci“, Jazyk a literatura IV, Praha 1957, S. 81—92, zusammen.

<sup>69</sup> Z. B. K. Horálek, *Maxim Gorkij — básník v českém překladě*, „Slovo a slovesnost“, 10, 1947—1948, S. 53—57; Derselbe, *Nové překlady ruských bylin a bajek ebenda*, S. 247—248.

<sup>70</sup> J. Mukařovský, *Nizámího „Sedm princezen“*. Referát a několik poznamek k otázkám básnické translatury, „Slovo a slovesnost“, 10, 1947—1948, S. 42—50.



nicht immer eine Herabsetzung für eine dieser Übersetzungen bedeuten muss. Der erste Übersetzer (V. Nezval) wählte den zehnsilbigen und elfsilbigen Vers und unterstrich die lyrische Seite des Originals — daher Gnomik, Spiel mit verhüllter Bedeutung, Hervorhebung der semantischen Selbständigkeit jedes Verses und Doppelverses. Der zweite Übersetzer (Sv. Kadlec) verlegte sich auf das Epische der Geschichte, um auf diese Weise den gesellschaftlichen Charakter des Gedichtes im Zusammenhang mit den übrigen Positionen des Zyklus hervorzukehren. Der Unterschied zwischen diesen beiden Übersetzungen besteht also nicht im Wert oder in der dichterischen Persönlichkeit der Übersetzer, sondern ist durch die unterschiedliche Zielsetzung gegeben. Auf diese Weise ergänzt Mukařovský seine ältere These, wonach der semantische Aufbau der Übersetzung nicht nur vom Original, sondern z. T. auch von der Übersetzung selbst abhängt, dahin, dass diese semantische Einstellung nicht nur aus der subjektiven Disposition des Übersetzers entspringt, sondern auch aus objektiven Umständen, unter denen ein wichtiger Platz auch dem Zweck zukommt, für den die Übersetzung bestimmt ist.

*(Fortsetzung und Schluss im nächsten Heft)*

## II. RECENZJE

Mario Fubini, *CRITICA E POESIA. Saggi e Discorsi di Teoria Letteraria con un saggio su „I Generi nella Critica Musicale“ di Luigi Ronga*, Bari 1956, p. 524.

Tytuł zbioru artykułów, rozpraw i recenzji wskazuje na jedną z podstawowych tez autora o najściślejszym związku i o łącznym z konieczności traktowaniu poezji i krytyki. Fubini dowodzi, że ze wzrostem szacunku dla poezji wzrasta szacunek dla krytyki, której każde studium staje się nieledwie nową definicją poezji. Różnica polega według badacza na tym, że w sztuce występuje jedność jako cecha strukturalna, podczas gdy przy analizie krytycznej z konieczności pojawia się dualizm w takich kategoriach, jak: treść — forma; szczególne — całość; język — uczucie.

Krytyka badająca styl może popaść w schematyzm i w defekty starej retoryki, ta zaś, która szuka panującego uczucia, staje się łatwo typologią psychologiczną.

Przy badaniu stylu można posługiwać się figurami retorycznymi albo kategoriami dawnego i nowego językoznawstwa. W odróżnieniu od sądu czytelnika sąd krytyka traktuje Fubini jako sąd historyczny. Toteż mimo niezbyt szczęśliwego terminu „źródła“ badania tradycji literackiej uważa za słuszne. Można dzięki nim wykazać, jak to czyniono, aktywność i pasywność pisarzy, można także wyróżnić utwory, w których szczególnie mocno i świadomie autor podkreślił ich łączność z dziełami innych autorów. O tych wypadkach pisał w r. 1950 G. Pasquali, *Stravaganze quarte e supreme* (s. 66, 67), obejmując je nazwą sztuki aluzyjnej (*arte allusiva*). Fubini uznał za słuszne wskazanie i na ten charakter związku z tradycją literacką ze względu na takie osiągnięcia, jak maryjna *canzona* Petrarcki, w której poeta przyjął obrazy, epitety, motywy z *Pisma św.* i z lite-

ratury maryjnej, a równocześnie zdołał nadać *canzone* akcent indywidualny. Powołał się też Fubini na stop obrazów, mitów poetyckich wszystkich czasów, jakie dał Ugo Foscolo w swoich *Sepolcri*. O aluzji literackiej w tym właśnie znaczeniu mówił w r. 1959 Konrad Górski na sesji poświęconej Słowackiemu.

Dowodząc racji ustalania tradycji literackiej krytyk włoski powołuje się na mniej znaną opinię przeciwnika dochodzeń tego typu, Crocego, wyrażoną we wstępie do pism Lollisa; przyrównany jest tu proces historyczny życia i literatury do chóru, w którym nowy głos stanowi przedłużenie śpiewu na sposób własny, a równocześnie na sposób poprzedników.

Pożyteczna jest krytyka wariantów wskazująca na kierunek pracy pisarza, ale nie należy zbyt wiele od niej oczekiwać. Wszelka jednostronność badawcza prowadzi z konieczności do schematyzmu, toteż krytyk powinien praktykować w różnych rodzajach badań, a co najmniej uwzględniać wszelkie inne badania zarówno poezji, jak muzyki czy plastyki. Krytyk nie może poprzestać na kontemplacji piękna, jego zadanie polega na wyjaśnianiu i ocenie dzieł sztuki, stąd ważność wszechstronnego przygotowania zarówno językowego, jak estetycznego i historycznego. Krytyk winien zajmować, według zdania Fubiniego, postawę dyskretną wobec poezji, nie może sobie pozwalać na niedomawianie, na żargon filozoficzny, ograniczając się jedynie do niezbędnej terminologii specjalnej.

Krytyka nie stwarza ekwiwalentu poezji, ale daje jej symbol, a uwyrażniając jeden jej aspekt rzuca nowe światło na całość. Symbolem może być niekiedy cytat o szczególnie intensywnej poetyckości czy jakiś element formalny (s. 309). Nie jeden symbol istnieje dla utworu, przeciwnie, właściwością poezji jest wywoływanie mnogości symboli, dzięki któ-

rzym poszerza się i pogłębia jej interpretacja. Fubini różne sposoby studiowania poezji uważa za uzasadnione, a z ich współdziałania spodziewa się bogatszych wyników. Ostrzega, żeby nie oczekiwać od estetyki wyręczenia krytyka w pracy, gdyż sąd o dziele poezji nie da się wydedukować z żadnego uprzednio istniejącego pojęcia o pięknie (s. 389). Z czego wynika, o czym była mowa także wyżej, że każdy sąd krytyczny staje się w pewnej mierze nową definicją poezji w ogólności wraz z definicją rozpatrywanych dzieł poetyckich (s. 390). Ponieważ zaś definicja pojęciowa nie może nigdy wyczerpać tego, co stanowi o wiecznej nowości poezji, wymaga więc ona nieustannie odnawiającego się trudu myśli.

Przyjmując rozpowszechniony we Włoszech podział na poezję i literaturę, za cechę pierwszej uznaje Fubini piękno, za cechę drugiej wdzięk. Pierwsza, według badacza, musi być w zgodzie sama z sobą, druga zaś w zgodzie z celem, ku któremu zmierza. Dwa te terminy wskazują w intencji badacza na ten sam walor estetyczny oglądany z dwóch różnych punktów widzenia. Poezja bowiem, dowodzi krytyk, nie istniałaby, gdyby nie było poza nią literatury. Ani poeta, ani czytelnik nie doszedłby do wyżyny czystej liryki (*purezza della lirica*), gdyby nie było w języku elementu poetyckiego i w literaturze form ekspresji przygotowujących nowy, indywidualny wyraz artystyczny.

Osobną dużą rozprawę poświęca Fubini zagadnieniu genezy i historii gatunków literackich (*Genesi e storia dei generi letterari*), której sekunduje L. Ronga w swoim studium *Gatunki w krytyce muzycznej* (*I generi nella critica musicale*). Fubini stwierdza, że uważanie przez poetów gatunku literackiego jako normy, a przez krytyków jako waloru poezji prowadziło do jałowych sporów o czystość gatunkową dzieł. Klasyfikacji dzieł nie można utożsamiać z wartościowaniem, należy mówić nie o bycie gatunku (*sostanzialità*), ale o jego instrumental-

ności (*strumentalità*, s. 157). Gatunek to nie model platoński, dążenie zaś do kopiowania cech gatunkowych może rodzić utwory seryjne, schematyczne. Wykazując zasługi Crocego w zwalczaniu dawnego rozumienia gatunku, Fubini daje przegląd ważniejszych ujęć problemu, poczynawszy od renesansu. Wzorem typologii literackiej była wówczas, jak wiadomo, poetyka Arystotelesa, która zdawała się uwzględniać różne możliwości poezji i zakreślać jej granice. Krytyk trafnie wybiera znamiennej formułę Scaligera: *Non omnia ad Homerum referenda tamquam ad normam, sed et ipsum ad normam* jako znak czasów (s. 183). Mierzono wówczas miarą antycznych gatunków literackich dzieła nowej poezji, a stanowisko to ciążyło długo na wartościowaniu utworów. Fubini przytacza kapitalny wypadek, kiedy autor (Guidi) nie wie, czy napisał tragedię, komedię czy tragikomedię, a badacz (Gravina) zajmujący się owym nie określonym gatunkowo dziełem (Endimione) stwierdzający, że jest piękne, mimo iż się nie daje zakwalifikować, pisze: *se non s'incontra vocabolo alcuno, non vogliamo noi... per mancanza di nome privarci di cosa sì bella* (s. 194).

Już Wolter zauważył, że dzieł imaginacji, które podlegają zmianie, nie można tak definiować, jak np. definiuje się minerały. Był to pierwszy krok ku uhistorycznieniu poetyki. Dalej poszedł G. B. Vico. Romantyzm stworzył dwa typy poetyki: jedną ujmującą poezję poprzez różne gatunki, drugą poprzez idealny prototyp, inny dla każdego poety. W okresie romantyzmu stosowano podziały poezji na: klasyczną i romantyczną, naiwną i sentymentalną. A. G. Schlegel nazwał poezję starożytną poezją posiadania, nowożytną — nostalgii, Schelling pierwszą określił jako poezję skończoności, drugą — nieskończoności. Hegel wyraził się, że nie może być nic piękniejszego nad szkołę klasyczną, romantyczna bowiem zmierza do wyrażenia tego, czego sztuka nie jest zdolna wyrazić



(s. 228). Fubini podkreśla dwie tendencje w poetyce romantycznej: 1. dynamizowanie pojęcia gatunku, traktowanego jako organizm podległy rozwojowi, 2. uznanie oryginalności każdego aktu twórczego i każdego dzieła.

Pod wpływem teorii ewolucji, zaczerpniętej z nauk przyrodniczych, powstały prace Brunetière'a o rozwoju gatunków literackich od ich narodzin do śmierci. Próba się nie powiodła.

Przeciwno nadawaniu bytu gatunkom literackim wielokrotnie występował Croce przyznający im rolę pomocniczą, praktyczną przy porządkowaniu materiału literackiego. Charakter pomocniczy przyznał podziałom na gatunki także J. Dewey w *Art as Experience* (s. 256).

Fubini uznaje szczególną doniosłość spostrzeżenia Crocego, że gatunki nie mają bytu, nie istnieją przed krytyką, ale że ona je wprowadza, aby następnie zastąpić innymi, że klasyfikacja nie daje poznania ani nie upoważnia do wartościowania. Jako praktyk Fubini jest zwolennikiem różnorodności badań pod warunkiem, żeby badacze wiedzieli o sobie i o tym, że się wzajemnie uzupełniają. Pragnie też zbliżenia między krytykami wszelkich sztuk pięknych, krytyków zaś poezji wzywa do śledzenia studiów estetycznych i językoznawczych. Książka Fubiniego uwzględnia wyniki badań z zakresu estetyki, teorii i historii literatury nie tylko włoskiej do r. 1954 i stanowi jedno z ciekawszych ogniw we współczesnej dyskusji nad zadaniami teorii i krytyki literackiej.

Zofia Szmydtowa, Warszawa

I. I. Winogradow, PROBLEMY SODIERŻANIJA I FORMY LITIERATURNOGO PROIZWIEDIENIJA, Moskwa 1958, Izdatielstwo Moskovskogo Uniwersiteta, s. 214.

Oto jeszcze jedno studium usiłujące postawić i rozwikłać niepokojący wciąż problem z zakresu teorii sztuki, a co za

tym idzie, i z zakresu teorii literatury, problem treści i formy dzieła literackiego. Wychodząc z założenia, że zagadnienie to jest jednym z kluczowych dla nauki o literaturze, autor postawił sobie zadanie rozwiązania go dla epiki, jak i dla dramatu. Punktem wyjścia swych badań uczynił sprawę terminologii teoretycznoliterackiej — zdaniem autora — (i chyba słusznie) związanej najściślej z obranym zagadnieniem. Terminologia ta wciąż jeszcze płynna, wieloznaczna, uniemożliwia bodaj względnie ściśle porozumienie w tej dziedzinie. Niemniej słusznie zastrzega się autor, iż jego uwagi i propozycje nie zmierzają do jakiegoś uogólnienia terminologii, ale jedynie do ścisłego precyzowania i ujednolicenia terminów przyjętych przez poszczególnych badaczy w ramach konkretnych prac i badań. Pomimo to jednak propozycje autora mają niewątpliwie ambicje do upowszechnienia i akceptacji na terenie nauki o literaturze. To sprawa wstępna. Druga — stanowiąca ośrodek pracy — to próba określenia i ustalenia związków istotnych pomiędzy treścią dzieła literackiego a innymi jego elementami. Sprawę tę autor nazywa wyjściową dla badań teoretycznoliterackich. Zakres podjętych badań wyznaczony terenem epiki i dramatu należy chyba tłumaczyć wspólnotą pojęć i elementów (np. fabuła) tych obydwu dziedzin.

Studium zawiera cztery główne rozdziały, każdy zaś z nich — podrozdziały:

#### I. Treść ideowa:

Punkty wyjścia dla pojęć: treść i forma  
Idea dzieła i obiektywna strona treści  
Idea dzieła i jego temat  
Idea dzieła i jego problem

#### II. Elementy ideowe treści:

Objaśnienie życia (rzeczywistości)  
Ocena zjawisk życiowych  
Patos ideowy, czyli główna idea dzieła  
Zawartość uczuciowa treści ideowej

#### III. Ideowość dzieła i światopogląd pisarza:

Ideowa treść i światopogląd pisarza  
Ideowa treść i, ideowa koncepcja

Ideowa treść i ideowe znaczenie dzieła  
Podstawy badawcze ideowego sensu  
utworu literackiego

#### IV. Wewnętrzna i zewnętrzna forma:

Ideowa treść i kształt obrazowy  
Obrazowa treść i kształt zewnętrzny  
Funkcja obrazowej i zewnętrznej formy i zasady analizy treści ideowej dzieła.

Taki układ rozpatrywanych elementów utworu literackiego w sposób przemysłany i celowy prowadzi do rozpatrzenia spraw istotnie centralnych dla nauki o literaturze, a w szczególności dla wysuniętych przez autora jako podstawowe dla teorii dzieła literackiego.

Trzy pierwsze rozdziały rozpatrują zagadnienie treści (ideowej) dzieła, rozdział ostatni — wiążący i kluczowy — ze względu na założenie i wysnute wnioski — zajmuje się zagadnieniem roli formy utworu literackiego. Całe studium nosi charakter zwięzłego i konsekwentnego przedstawienia postawionego problemu. Można by powiedzieć, iż zostało ujęte w ramy, w których wnioski zamykające wiążą się ściśle nie tylko pośrednio, ale i bezpośrednio z założeniami wyjściowymi rozważań. Powie ktoś, iż jest to po prostu cechą metody, tkwiącą w jej naturze, iż podkreślanie w tym wypadku tego rysu pracy jest zwyczajnym truizmem. Nie tu jednak leży przyczyna, czego dowodem może być chociażby fakt, iż nie wszyscy posługujący się diamentem mogą się poszczycić taką konsekwencją metodologiczną przy jednoczesnych twórczych badaniach.

Przyjmując jako podstawę, iż utwór literacki posiada genezę, sens i cel społeczny, autor — pisząc o zawartości myślowej dzieła — wprowadza uściślenie, nazywając treść utworu „treścią ideową“.

W dalszym ciągu autor przechodzi do omówienia poszczególnych elementów konstrukcyjnych dzieła, zaczynając od wyjaśnienia pojęcia „temat“. Dyskutując z różnymi stanowiskami przeciwstawia się m. in. twierdzeniom Timofiejewa, określającemu „temat“ jako „poznana,

odzwierciedloną przez pisarza rzeczywistość“. Atakuje twierdzenie stanowiące podstawę różnie zakamuflowanych teorii, dotyczące zamknięcia w dziele rzeczywistości rzekomo nieobiektywnej, a lansowane przez różnych badaczy literatury, jak np. Šepilovą, która doprowadza tego rodzaju wnioski aż do absurdalnych konsekwencji. Określa ona bowiem temat utworu literackiego jako „krąg zjawisk życiowych“ (analogiczną zresztą definicję podaje *Kratkij slovar' literaturovedčeskich terminov*), wprowadzając temat na równi ze światopoglądem do zagadnień treści dzieła, podczas gdy Winogradow wskazując paradoksalność twierdzeń Šepilovej i innych teoretyków dowodzi, iż temat znajduje się poza treścią dzieła i jest w nim jednym z elementów pomocniczych, jest w istocie pretekstem służącym wprowadzeniu określonych koncepcji w utwór. Nazywa go „kategorią związaną z kategoriami treściowymi, ale różną od nich“, jedynie pomocniczą. Podkreśla jej niezbędność w dziele i konieczność analizowania jej w toku badań, ponieważ „charakteryzuje ona przedmiot odbicia“.

W podobny sposób postępując określa autor pojęcie „problemu“: „terminem problem oznaczamy kategorię zawartą w dziele, nie odnoszącą się do treści. Problem znajduje się w każdym utworze, choć nie w każdym mieści się on w treści — dowodem na to — powieść tendencyjna, czyli powieść z dodanym problemem nie wcielonym w treść [p. m.]. — W tych wypadkach, kiedy problem dzieła, tzn. ogólnopoznawcze zagadnienie, które stawia twórca obok tematu, związany z ideą, staje się jego treścią [utworu], mówimy o ideowym problemie, który oznacza kategorię nie związaną z treścią, lecz odniesioną do treści“.

W konkluzji I rozdziału: zarówno „temat“, jak i „problem“ dzieła nie należą w zasadzie do „treści“ dzieła, stanowią one jedynie chwyt, preteksty, a jak pisze Winogradow — „kategorie pomocnicze“.



Pojęcie „treści“ dzieła literackiego określane jako poznawcze odbicie rzeczywistości i „[pojęcie] obraz« — jako forma tego odbicia — pokrywają się z pojęciem ideowego odzwierciedlenia rzeczywistości“. Tak brzmią sformułowania wstępne — wypracowane drogą redukcji stanowisk innych autorów — prowadzące autora do postawienia sobie kilku pytań:

- 1) Jakie są niezbędne kategorie treści służące określeniu ideowości tej treści?
- 2) Jakie aspekty treści ideowej należy mieć na uwadze w badaniu dzieła?
- 3) Jak wyraża się w dziele sztuki treść ideowa?

Na pytanie pierwsze odpowiada autor po prostu przytaczając jedną z pryncypialnych podstaw marksistowskiej nauki o literaturze, iż „poznawcze odzwierciedlenie rzeczywistości jest określonym ujęciem odbicia zjawisk, tzn. poznaniem ich praw ogólnych, istotnych, ich wewnętrznej osnowy, ich związku przyczynowo-skutkowego“ (itd.).

W dalszym ciągu, by odpowiedzieć sobie na pierwsze i na następne pytania, autor sięga do wypowiedzi Czernyszewskiego w jego rozprawie o *Estetycznych związkach sztuki i rzeczywistości* i na nich opiera szereg swych stwierdzeń. Czernyszewski wyodrębnił tu dwa zadania: interpretację rzeczywistości i ocenę tej interpretacji. Na tym — zdaniem Winogradowa — zamyka się zespół elementów treściowych.

Tu z kolei jawi się sprawa określana w pracy Winogradowa mianem „patos ideowy, czyli główna idea dzieła“ — taki tytuł nosi nawet jeden z podrzdziałów. Nie jest to zbyt szczęśliwe określenie — przynajmniej w języku polskim, zbyt często bowiem termin ten służy dla określenia napuszonego i sztucznego stylu (zob. *Podręczny słownik języka polskiego*), choć rzecz oczywista, iż tu chodzi o to, co ważne i doniosłe w najlepszym znaczeniu. Mniejsza zresztą o to. Zachodzi gorsza obawa. Zdanie: „ideowy patos (*idejnyj pafos*), czyli główna idea

dzieła“, w swej nie sprecyzowanej postaci brzmi niepokojąco, ponieważ termin „patos“ (od gr. *pathos*) znaczy uczucie, namiętność (zob. *Kratkij slovar'*...), a także: wzniosłość, powaga, wzruszenie (zob. *Podręczny słownik języka pol.*). Toteż tego rodzaju charakterystyka idei dzieła oznaczałaby zrównanie jej z różnymi doznaniem emocjonalnymi, które przecież jedynie współdziałają w percepcji (treści) dzieła literackiego, będąc warunkiem (i to nie zawsze niezbędnym), ale z pewnością nie ostatecznym celem. Zrównanie „patosu“ z główną ideą dzieła byłoby zredukowaniem idei do jej sposobu oddziaływania, w dalszych konsekwencjach prowadziłoby do redukcji „przeżycia“ intelektualnego, postawiłoby sens podstawowy dzieła poza percepcją intelektualną.

„Dzieło sztuki siłą rzeczy jako wyrażające życie syntetycznie, tzn. wyrażające ogólne prawa poprzez indywidualne ludzkie losy, już tym samym określa pojęcie rzeczywistości i jej ocenę“. — „Nie znaczy to, że oba te momenty treści ideowej występują w dziele zawsze na równych prawach i w równej mierze, stanowiąc ideowe zadanie twórcy. To byłoby uproszczeniem“. — „Ważne to, aby akcent był postawiony szczególnie na wyjaśnieniu rozgrywających się losów ludzkich. W tym ideowy patos dzieła, w tym główna idea“. A więc widzimy, że autor pojmuje inaczej sens głównej idei, aniżeli wynika z tytułu rozdziału, a znaczenie terminu „patos“ pojmuje przenośnie. „Pojęcie głównej idei, która jawi się jako organizująca ideowy ośrodek całego bogactwa ideowego treści dzieła, dostatecznie wyjaśnione we współczesnej teorii literatury, nie wymaga dłuższego zastanowienia“.

Charakter oceny też znajduje wyjaśnienie: „Jak wiadomo, istota każdej oceny znajduje się w odniesieniu ocenianego zjawiska do interesów człowieka, pomaga lub przeszkadza w ich urzeczywistnieniu. Ocena ta znajduje się w związku z tym w pozytywnym czy negatywnym stosun-



ku człowieka do ocenianego zjawiska". — „W zależności od tego, jaki odcinek życia poddaje się ocenie i w związku z jakimi interesami człowieka ujmuje się oceniane zjawisko, ocena zyskuje rozmaite aspekty, mówimy więc o etycznych, moralnych, społecznych i innych, w których pozytywny lub negatywny stosunek człowieka do ocenianych zjawisk wyraża się w przedstawieniach dobra i zła [...]". — „Ocena jakiegokolwiek zjawiska pozytywna lub negatywna zawsze wyraża się w społeczeństwie klasowym w nieuniknionym rachunku współodniesienia tego zjawiska do interesów klasy. Interes klasy, szczęście klasy i indywidualne jego zbudowanie jest w istocie ogólnym kryterium oceny [...]”

W tej części autor rozważa i wskazuje twórcy różnorakie możliwości zamieszczenia owej oceny w dziele. Rozpatruje stosunek oceny zjawisk, a więc wymowy ideowej utworu, do światopoglądu jego twórcy, stwierdzając istnienie różnych „efektów” tego rodzaju, jak np. rozbieżności między zamierzeniem twórcy a uzyskanym wynikiem (jak w wypadku realizmu krytycznego); pisze o tym ku przestrodze badaczy, aby zbyt pochopnie i powierzchownie nie utożsamiali zarówno światopoglądu pisarza z sensem ideowym dzieła, jak i wymowy ideowej utworu z koncepcją pierwotną twórcy.

Ostatecznie z podsumowania tej części pracy wynika jasno, iż na treść ideową dzieła składają się: „odbicie”, interpretacja i jej ocena.

„Określić z pozycji bohaterów owe autorskie kryteria, z których w danym wypadku wynika i ocena — rozpatrzyć w odniesieniu do tych kryteriów cały świat obrazowy dzieła to tyle, co odkryć wyrażoną w dziele autorską ocenę życia. Dlatego należy analizować system obrazowy dzieła, odkryć związki między losami bohaterów i tymi zjawiskami, osobliwościami ich życia, charakterów, które określają ich los”. — „W analizie dzieła literackiego nie możemy ograni-

czyć się do wyjaśnienia tylko jego „zmysłowej” semantycznej (sic) strony — nie mniej ważna jest analiza ideowej treści z punktu widzenia jego emocjonalnej wymowy — emocjonalnego wyrazu”. Tu uderza dodatkowy aspekt ujęcia ideowo-treściowej strony dzieła literackiego — a więc nie idzie tylko o zawartość intelektualną ani o kształt zewnętrzny, ale o wartość pośrednią między tymi dwoma: emocjonalno-wrażliwość, towarzyszącą procesowi percepcji dzieła sztuki (zob. fragment dot. zagadn. patosu).

Należy podkreślić, że autor systematycznie i precyzyjnie wyodrębnia szereg zjawisk zarówno przynależnych do procesu twórczego z jednej strony, jak procesu percepcyjnego — z drugiej. Znak równości postawiony między: „zmysłowa” a „semantyczna” wymaga zastrzeżenia, na jakiej zasadzie i w jakim wypadku traktuje on oba pojęcia jako synonimy, gdyż używanie ich jako zastępczych dziwi. Sądząc z funkcji tego wyrazu w książce Winogradowa „semantyczna” to tyle, co słowna. Przypomniana tu przez autora zasada trójstopniowości percepcji dzieła literackiego wynika z przyjęcia podstawowej tezy o wzajemnych związkach treści i formy, wzajemnego ich uwarunkowania i oddziaływania na siebie. Zasadę tę przyjmuje autor tylko tak dalece, dopóki idzie tylko o ich wzajemne zależności. Przy dalszej jednak analizie dzieła Winogradow wskazuje inny jeszcze związek dialektyczny polegający na dwustopniowym ujmowaniu formy obrazowej — dwójstej roli obrazu, który występuje jako forma w odniesieniu do idei i jako treść w odniesieniu do warstwy słowno-narracyjnej. Do stworzenia takiej koncepcji przywiódł Winogradowa obszerna analiza istoty różnych dialektycznych związków, jak i sugestie innych marksistowskich koncepcji, opartych na tejże samej podstawie związku treści z formą. Tu bowiem z kolei w procesie konkretyzacji treści utworu powstaje w świadomości odbiorcy zespół wrażeń i wyobrażeń,

przy pomocy których dochodzi do odтворzenia (a więc konkretyzacji) treści ideowej sygnalizowanej przez warstwę językową. (Tu autor przypomina, poświęcając tej sprawie sporo miejsca, iż ta właśnie droga oddziaływania stanowi wyróżnik dzieła literackiego od dzieła naukowego). Stąd płynie oczywista — choć nie zaznaczona — sprawa ujęcia istoty obrazu literackiego. Przytoczmy właściwą współczesnej nauce o literaturze koncepcję „układu obrazowego”: „Aby uniknąć nieporozumień, podkreślić trzeba szerokie znaczenie terminu »obraz«, odrzucając związane z nim znaczenie tradycyjne. Od pojęcia »obraz« w tym sensie, w jakim my się nim posługujemy, odpada szereg momentów, które wniosła w nie dawniej zbyt silnie akcentowana analogia z obrazem malarzkim, analogia o metryce sięgającej w antyk (*poesis ut pictura*). Odpadnie więc sugestia statyczności obrazu literackiego, a przede wszystkim pojmowanie go jako takiego ukształtowania treści literackich, które apelują niejako tylko do doświadczeń zmysłowych — szczególnie wzrokowych — odbiorcy. O obrazie w dziele literackim będziemy mówić nie tylko wtedy, gdy będzie bezpośrednio apelować do dziedziny wszelkich doświadczeń zmysłowych, ale także wtedy, gdy treści dzieła literackiego będą przedstawiać w formie ujednostkowionej i ukonkretnionej wewnętrzne przeżycia człowieka (np. jego przeżycia emocjonalne), apelujące przeciw do doświadczeń odbiorcy, konkretnych i indywidualnych przy swej typowości“ (zob. S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. I, W-wa 1954, s. 51—52).

Winogradow — jak można wnosić ze sposobu operowania pojęciem „system obrazowy“, pojmuje sens i funkcję obrazu literackiego w pełnym zakresie. Używa go na oznaczenie całego zespołu środków przedstawienia treści literackich, „chwytów“ znamionujących formę (zewnętrzną w stosunku do idei — wg autora). A więc idzie nie tylko o „ukła-

dy obrazowe“ warunkujące przekazanie pełnego zasobu wrażeń charakteryzujących dane zjawisko treściowe, dotyczy więc nie tylko „układów motywów wątkowych“, dla których „układy obrazowe“ są indywidualizacją i ilustracją, ale nawet tych treści literackich, w których owa differentia specifica dzieła literackiego — obraz — ma szczuplejszą rolę, gdzie pisarz obok posługiwania się „plastyką“ wyobrażeń operuje także elementami pojęciowymi (np. wypowiedzi bohaterów, a także współczesna epika). Podsumujmy osiągnięcia autora:

Sprawa pierwsza — której udowodnieniu poświęcona jest cała praca, to:

1° poruszenie jeszcze raz zagadnienia, nad którym tyle już debatowano, a wciąż jeszcze w oczach wielu badaczy ukazuje się ono jako problematyczne i niewyjaśnione — zagadnienie stosunku treści do formy.

2° jak to wynika z ukształtowania rozdziałów, kwestia centralna — zagadnienie formy utworu literackiego: rozróżnienie w samym kształcie dzieła formy wewnętrznej i zewnętrznej, oparte na takich przesłankach, jak: dialektyczny związek formy i treści dzieła sztuki, jak ogólne podstawy percepcji dzieła literackiego i wreszcie pełna koncepcja obrazu literackiego, to niewątpliwie nader ciekawe i twórcze rozwikłanie niepokojącego problemu.

Sprawa druga: drugim — wydaje się — niemniej doniosłym celem książki jest zwalczanie wszelkiego typu uproszczeń i prymitywizmu w badaniach literackich:

1° Wysokiej rangi zasługą jest zwrócenie uwagi na zagadnienia najbardziej nieuchwytnie i płynne w próbach wszelkiej klasyfikacji, a niezmiennie istotne ze względów praktycznych; idzie mianowicie o wyodrębnienie i usystematyzowanie takich elementów dzieła literackiego, jak temat i problem, zaliczanych nie tylko w potocznym, laickim rozumieniu, ale nawet w koncepcjach naukowych do treści dzieła bezpośrednio. Określenie



tych elementów jako „kategorii pomocniczych“, leżących na pograniczu treści i formy utworu, prostuje szereg mylnych poglądów i nieporozumień w zakresie dyskusji i ocen literackich.

2° Dalej — przypomnienie, jak należy oceniać, a przede wszystkim wyłuskiwać ideę autorską z dzieła, iż bywa ona niejednokrotnie głęboko ukryta, a nie podana wprost, co niektórzy uważają za obowiązek twórcy.

3° Wreszcie podkreślenie, iż nie wolno identyfikować wymowy ideowej utworu literackiego ze światopoglądem twórcy — oto szereg ważkich osiągnięć, niosących cenny wkład w ramach konsekwentnie stosowanej metody w nauce o literaturze.

Teresa Cieślukowska, Łódź

A. Siniawskij, BEZ SKIDOK.  
O sowriemiennom nauczno-fantastическом романе, „Woprosy literatury“, R. IV: 1960, nr 1, s. 45—59.

Pojęcie fantastyczności przechodziło ciekawą ewolucję, której kierunek określić można jako nieustanne, stale pogłębiające się poszukiwanie metody realistycznej w konstruowaniu wizji innego, lepszego, doskonalszego świata. Fantastyczność zawsze była jakąś formą ucieczki od rzeczywistości, przy czym samo zjawisko „ucieczki“ nie zawsze musiało mieć znaczenie negatywne. Przeciwnie, najczęściej była to ucieczka w przód, w przyszłość, w twórcze marzenie. Mówimy „ucieczka“, aby podkreślić dystans pomiędzy rzeczywistością a światem wyimaginowanym; ucieczka ta była właściwie wybieganiem ku wyższym formom życia konstruowanym wedle określonych założeń filozoficznych, społecznych czy naukowych. Z biegiem czasu, w miarę gruntowania się naukowego poglądu na świat, fantastyczność nabierała cech realizmu, stawała się w sensie filozoficznym coraz bardziej

„sprawdzalna“, podatna zabiegom konfrontacyjnym i weryfikacyjnym.

Dwojaki charakter miała fantastyczność przekazana nam przez „myśl literacką“, by tak określić jej bezpośrednią proveniencję. Pierwszy, będący wynikiem wyobraźni i emocji, dał w rezultacie fantastyczność romantyczną (w szerokim tego słowa rozumieniu), drugi — to produkt wyobraźni i wiedzy, prowadził do fantastyczności racjonalistycznej. Naturalnie jest to podział umowny, mający na celu wskazanie tych podstawowych elementów, w których znajdzie się wystarczające miejsce i na *genus proximum*, i na *differentia specifica*.

Fantastyczność romantyczna to w gruncie rzeczy dotarcie tam, dokąd wiedza bądź to jeszcze nie dotarła, bądź to wedle mniemania fantazjującego poety w ogóle dotrzeć nie może; fantastyczność racjonalistyczna to posługiwanie się wiedzą dla jej wyprzedzenia i uprzedzenia. Fantastyczność romantyczna to rozszerzenie wiedzy o życiu i świecie poprzez wyobraźnię, fantastyczność racjonalistyczna to rozszerzenie perspektyw życia poprzez domniemany, przyszły stan nauki. Fantastyczny świat romantyczny to aktualizacja marzenia zbuntowanego wobec teraźniejszości, fantastyczny świat typu racjonalistycznego to uteraźnienie przyszłości, z teraźniejszości konsekwentnie wypływającej.

Fantastyczność racjonalistyczna z kolei realizowała się w dwu postaciach: utopijnej i naukowej (w sensie: „opartej na przesłankach naukowych“).

Romantyczność fantazji polegała na konstruowaniu swoistej logiki opartej na umownym przełamaniu praw przyrody, racjonalistyczność natomiast na podporządkowaniu się tym prawom, tyle że w wyższym stopniu służącym człowiekowi, niż to osiągnąć zdołał współcześnie. Fantastyczność typu utopijnego była filozoficznym socjologizowaniem, próbą przyszłościowego idealnego skonstruowania porządku międzyludzkiego współżycia,



współcześnie tak dalekiego od doskonałości. Fantastyczność typu naukowego poszła jeśli nie dalej, to w każdym razie w innym kierunku. Konstruuje ona wizję człowieka w znacznie wyższym stopniu panującego nad przyrodą, wizję wyników przyszłego rozwoju nauki, perspektywy szerokich, niezwykłych możliwości człowieka. Jest rzeczą naturalną, że ta „naukowa” wizja przyszłości musi siłą rzeczy zakładać jakąś realizację założeń fantastyczności utopijnej w aspekcie społecznym. To przyszłe społeczeństwo jest urządzone w jakiś doskonalszy, mądrzejszy i sprawiedliwszy sposób. Jak ta organizacja wygląda z bliska i w ważnych szczegółach, tego zasadniczo fantazja naukowa nie pokazuje, zakłada tylko umownie jej istnienie. Patrząc na rzecz historycznie, można sprawę tę przedstawić następująco: utopia „załatwiła” jedną dziedzinę zjawisk, fantazja naukowa zajmuje się następną — przyjmując *in potentia* istnienie tej pierwszej. Tak przeto obie fantastyczności doskonale uzupełniają się niejako nawzajem.

Ta charakterystyczna kolejność w charakterze obu „fantastyczności” ma swoje głębsze historyczne uzasadnienie. Utopia społeczna rozwijała się w okresach poszukiwań właśnie najdoskonalszych form życia socjalnego, w sytuacji braku aktualnych, konkretnych wzorów. Wszystko, co było, nie zadowalało myślicieli, próbowali przeto wyjść poza zaczarowany krąg form istniejących, niedoskonałych, groźnych, antyhumanistycznych. Czego nie robili politycy i mężowie stanu służący panującym stosunkom społecznym, to próbowali uczynić w swych społeczno-literackich wizjach filozofowie, myśliciele, pisarze. Brak form życia socjalnego zastępowali swą konstruktywną wizją socjologiczną. Jest rzeczą charakterystyczną, iż od czasu powstania i rozwoju idei socjalizmu naukowego, a więc idei praktycznie zmierzającej do zorganizowania nowego ładu społecznego, filozoficzne utopie socjalne w gruncie rzeczy

wygasają. Jest to zupełnie naturalne: w dziedzinie twórczych idei społecznych dotychczasowa pustka zostaje zastąpiona koncepcją pełną realnych treści. Utopia ustępuje miejsca realizacji.

Prawda, *sui generis* utopie pojawiają się wprawdzie od czasu do czasu (*Nowy wspaniały świat* Huxleya), ale będą to właściwie zjawiska graniczne: coś między swoistą satyrą a fantazją filozoficzno-naukową.

Od czasu, gdy w świecie ścierają się dwie przeciwstawne idee polityczno-społeczne (właśnie: społeczne — socjalistyczna i kapitalistyczna), tworzenie nowych utopii straciło wszelką aktualność. Jedynie postępową i realną ideą: socjalizm, praktycznie realizuje marzenia myślicieli. Oto historyczna droga teorii i praktyki społecznej — od utopii do nauki.

Równocześnie jednak potężny rozwój nauk i techniki na nauce opartej odśladnia przed ludzkością nowe, olśniewające perspektywy. Myśl ludzka nie poprzestaje na obserwowaniu współczesności, kierując się ku szeroko otwartym horyzontom. Wybiega w przyszłość. Nie wystarczy jej przeżyta forma utopii. Uzbrojona w znajomość praw rządzących rozwojem nauki, nie odrywa się od zasadniczych podstaw myślenia naukowego, liczy się z nimi i na nich opiera swe przewidywania przyszłości. Pojawia się potrzeba, a nawet konieczność nowej wizji; konstruuje ją nowoczesna forma fantazji: fantazja naukowa. W wyrażeniu tym pobrzmiewa w świadomości współczesnego człowieka jakaś podejrzana nuta: „fantazja”, „nauka” — te dwa słowa jakoś boczą się na siebie, bo przecież „fantazja” jest historycznie, dziedzicznie obciążona grzechem romantyzmu, wadą mglistości i nieścisłości, czegoś nieprecyzyjnego i nieokreślonego. Stąd wybieg stylistyczno-składniowy, operacja semantyczna: utwór nauko-*o*-fantastyczny — to brzmi rozsądniej i logiczniej („powieść naukowa”, *science fiction*, jak mówią Anglosasi).

Zracjonalizowana fantastyka oparła się na przesłankach naukowych. Waga tych podstaw stała się tak duża, że fantastyka powoli zaczęła nabierać kolorów realnego życia. Jaka tego przyczyna? Ongiś fantazja uprzedzała wiedzę, obecnie coraz częściej nauka prześciga fantazję. Odbyna się swego rodzaju historyczny wyścig, w którym fantazja nie zawsze wygrywa. Okazuje się, że niektórych powieści naukowo-fantastycznych (o ile dzięki specjalnym walorom nie nabrały wartości klasycznych) nie warto wznawiać, gdyż szereg zawartych w nich pomysłów został praktycznie zrealizowany lub też nie posiada już swego pierwotnego charakteru: niezwykłości.

Owa naukowa fantastyka rozwija się w pełni w literaturze pięknej (zwrot tradycyjny użyty dla odróżnienia od literatury fachowej). Raz jeszcze okazało się dowodnie, jak żywotny, a nawet zaborczy jest gatunek współczesnej powieści. Po wchłonięciu elementów formalno-kompozycyjnych paraliterackich, takich jak list, pamiętnik, diariusz — powieść sięgnęła do gatunków pozaliterackich: rozprawy, traktatu, eseju, reportażu, studium, przyswoiła sobie (bez szkody dla swej gatunkowej struktury) ich założenia formatywne i właściwości stylistyczne i w pewnym stopniu, przynajmniej dla szerszych kręgów czytelniczych, zdołała je zastąpić!

Ciekawa rozprawa Siniawskiego, która stała się punktem wyjścia dla naszych teoretycznych rozważań, podejmuje kilka węzłowych zagadnień powieści naukowo-fantastycznej na powieściowym materiale radzieckim.

W literaturze radzieckiej powieść fantastyczno-naukowa pojawiła się już w latach dwudziestych, jednakże niespodzianie pod koniec lat czterdziestych podniósł się pod adresem tego typu twórczości liczne głosy krytyczne. Na uwagę zasługują dwa rodzaje zastrzeżeń. Pierwszy z nich, słusznie przez autora rozprawy uznany za bezpodstawny, a nawet szkodziwy, dotyczył samego charakteru po-

wieści naukowo-fantastycznej. Wedle autorów tego rodzaju zastrzeżeń naukowo-fantastyczna tematyka odrywa pisarza od bardziej aktualnych zagadnień współczesności, każąc mu zagłębiać się w mglistej i niesprawdzalnej przyszłości. Z tym zastrzeżeniem Siniawski rozprawia się krótko i dobitnie: tematyka naukowo-fantastyczna nie jest bynajmniej oderwana od zagadnień współczesności. Rozwój i postęp nauki i techniki jest tak gwałtowny, że pozornie odległa przyszłość szybko staje się teraźniejszością, ponadto zaś zagadnienie postępu techniki to właśnie jedna z najbardziej węzłowych spraw współczesności.

Zarzut drugi był raczej pewnego rodzaju próbą określenia problematyki powieści fantastycznej. W tym wypadku chodzi o to, aby pisarze podejmowali taką tematykę, która znajduje się w centrum aktualnych badań naukowych i poszukiwań technicznych. Postulat z kategorii wężiej pojętego zamówienia społecznego, sam w sobie słuszny, ale nie mogący bynajmniej wyeliminować dalszych dziedzin postulowanych osiągnięć człowieka — na razie w obrębie literackiego marzenia. Postulat słuszny jako wskazanie jednej z możliwości. Autor rozprawy słusznie zwraca uwagę na fakt wyprzedzania literatury przez życie: na początku lat pięćdziesiątych praktyczne wykorzystanie energii atomowej dla celów pokojowych było fantazją, pod koniec dziesięciolecia natomiast stało się faktem (elektrownie atomowe, statki o napędzie atomowym). Z tych właśnie powodów Siniawski z pełną racją postuluje potrzebę powieści naukowo-fantastycznej jako typu literatury szczególnie aktualnego w naszej epoce niebywałego postępu techniki.

Ta możliwość konfrontacji literackiej teorii z praktyką życia, co więcej zaś — operowanie przez pisarza zasadą logicznej motywacji w konstruowaniu zawartości dzieła, dają specyficzne zjawisko obiektywizującej się prawdy w zakresie subiektywnie ukształtowanych treści



utworu literackiego. Zjawisko to z dużą dozą słuszności można nazwać „fantastyką realistyczną”. Tu właśnie pojawiłaby się zbieżność wypowiedzianego na wstępie recenzji poglądu z tezą autora: dążność do urealistyczniania fantastyki literackiej.

Jakież są warunki i granice owego realizmu, zapytuje autor rozprawy. Utarło się bowiem powszechne (i w krytyce) mniemanie, że im mniej w powieści fantazji, tym więcej realizmu. A przecież w tym wypadku bynajmniej nie sam „zakres” fantazji wyznacza granice realizmu, lecz charakter treści fantastycznych. Fantastyka staje się wówczas „prawdziwa”, gdy posiada cechy prawdopodobieństwa, gdy zawarte w niej treści są w swym zasadniczym nurcie zgodne z kierunkiem odkrywanych obecnie praw przyrody, gdy stanowią swego rodzaju obrazowo przedstawioną hipotezę. Wówczas fantastyka posiada cechy realistyczne, wówczas posiada konkretną wartość społeczną. Mówi o sile i możliwościach człowieka, z fantastyki romantycznej „kontemplatywnej” (biernej) zmienia się w fantastykę twórczą (aktywną).

Powieść naukowo-fantastyczna winna się odznaczać swoistymi rygorami kompozycyjnymi, będącymi połączeniem analogicznych rygorów „powieści współczesnej” i „powieści przygody”. Nie może być jej również obcy element historyczny, obyczajowy i dydaktyczny. Autor rozprawy nie analizuje zbyt dokładnie tych zagadnień, niemniej wszakże na bogatym materiale porównawczym sprawy te pokazuje i znaczenie ich docenia. I my musimy poświadczyć im nieco uwagi.

Omawianego typu powieść fantastyczna bywa zazwyczaj powieścią współczesną pokazaną z perspektywy przyszłości. Powieść współczesna wymaga nie tylko przyjęcia określonego punktu wyjścia (jak zresztą każdy utwór fabularny), pozwalającego na ogarnięcie i przedstawienie istoty i charakteru panoramy zaktualizowanej, ale i „historycznego” (w szerokim sensie socjologicznym) zlokalizo-

wania. Powieść fantastyczna spełnia ten postulat zazwyczaj w sposób czysto umowny (konwencjonalna data z kalendarza przyszłości), pogłębiając i urealnijając tę konwencję za pomocą obrazów „przyszłości zweryfikowanej”, odmiennych od obrazów współczesności o realizację tego, co obecnie jest tylko kierunkowym postulatem lub naukowym czy też społecznym marzeniem (np. istnieje rakietą kosmiczną zdolna unosić pasażerów — a więc mamy przed sobą uterażniejszoną „jakąś” przyszłość). Elementy powieści współczesnej ograniczają się zazwyczaj do zwykłego zamarkowania odmienności stosunków natury społecznej — i to, generalnie biorąc, jest najsłabszą stroną tych powieści. To co autorzy usiłują opracować najgruntowniej, dotyczy rozlicznych szczegółów z zakresu kultury materialnej. To bowiem jest najbardziej dostrzegalne, to przede wszystkim absorbuje świadomość czytelnika. Do spraw tych wypadnie na krótko powrócić.

Ta współczesność (w naszym rozumieniu) podporządkowana jest rygorom przygodowości. Bo jeśli nawet autor prezentuje nam cierpienia i sukcesy szczęśliwego wynalazcy, głównym ośrodkiem zainteresowania czyni nie sam proces badań (ten jest tylko zamarkowany, inaczej bowiem być w zasadzie nie może), lecz ich skutki. Zresztą badań nie przeprowadza się dla nich samych, lecz dla zamierzonych, oczekiwanych skutków. Jak każda „klasyczna” powieść przygody, tak też i powieść fantastyczna jest konfrontacją świadomości z serią nowych, nie przeżytych dotychczas, zaskakujących doznań i doświadczeń. Właśnie te doznania stanowią zasadniczą ośnowę powieści naukowo-fantastycznej, one są podstawową scenerią niezwyklej przygody. Elementy owej przygody to nic innego, jak niezmierzone możliwości, które otwiera przed człowiekiem jego badawczy, wynalazczy, zwyczajski umysł. Galeria i panorama przygód, tak odmiennych od tego, co dać może najbardziej



wyrafinowana przygoda ziemską, to w konsekwencji pieśń zwycięstwa na cześć twórczego, odkrywczego i nieustraszonego umysłu człowieka.

Jednakże fantastyczność ta, o ile ma posiadać znamiona realizmu *sui generis*, musi spełniać odpowiednie warunki: musi być we właściwy sposób i w należyty stopniu uhistoryczniona. Powieść przygody w tradycyjnym rozumieniu może się ostatecznie zadowolić historyzmem względnym, niejako markowanym. Umowny np. wiek XVIII na tle scenerii afrykańskiej wystarczy, by Afryka jako „ład nieznan” reprezentowała spiętrzone nawet do absurdu tajemnice i niezwykłości. Jest to możliwe wówczas, gdy dominantą formującą kompozycję zawartości jest przygoda czysta. Rygor gatunku dopuszcza taką konwencję. Inaczej natomiast jest w powieści naukowo-fantastycznej, która przecież nie miałaby cech realistycznych (byłaby „czystym wymysłem”), gdyby nie operowała elementem kompozycyjnym „powieści współczesnej”. Czysta przygoda musi posiadać należyte zaplecze i podbudowę w postaci odpowiednio uhistorycznionego tła. I tu właśnie struktura gatunku narzuca nieubłagane rygory, którym, jak dotąd, bardzo niewielu pisarzy potrafiło sprostać.

O co chodzi? Właśnie o to, aby bohaterowie przyszłych przygód, ludzie uzbrojeni w zdobycze przyszłej techniki — byli naprawdę ludźmi przyszłości. Aby ich czas historyczny nie różnił się od czasów naszych jedynie tym, że zamiast kotleta wieprzowego zjadają na obiad syntetyczne pigułki, poza tym zaś, mimo nadzwyczajności technicznych — posiadają nawyki i mentalność przeciętnego współczesnego człowieka. Struktura powieści naukowo-fantastycznej, aby mogła być uznana za realistyczną, musi opierać się nie na fantastyce „jedno-kierunkowej”, lecz w pewnym stopniu „uniwersalnej”. Powieść naukowo-fantastyczna zbudowana jest w swym kształcie klasycznym na poetyce syntetyzującej. W przeciwnym razie, parafrazując

słowa Norwida, „zemści się na niej brak”.

Swoista również musi być zasada motywacji w tego rodzaju powieści: metoda uzasadniania wprowadzonych obrazów i zdarzeń musi przebiegać wedle linii podwójnej. Po pierwsze — treści przedstawione muszą być logiczną konsekwencją treści zastanych w świecie współczesnym (prawdopodobieństwo obrazu całościowego), po drugie zaś — zdarzenia szczegółowe muszą współgrać i harmonizować z uhistorycznionym punktem wyjścia powieści (prawdziwość obrazów jednostkowych). Tak przeto poetyka powieści fantastycznej, o ile ma ona spełniać postulat *sui generis* realizmu, winna posługiwać się motywacją przechodzącą od prawdopodobieństwa do prawdziwości.

Jak już zaznaczono, rozprawa Siniawskiego też tych nie precyzuje. Zauważyć naturalnie należy, iż nie zakłada ona postulatów teoretycznych. Jest w istocie rzeczy bardzo inteligentnym i wnikliwym esejem rozpatrującym osiągnięcia i braki fantastyczno-naukowej powieści radzieckiej na tle ogólnych wymagań stawianych temu typowi gatunku literackiego, tak bardzo współczesnego. Autor recenzji naturalnie nie streszczał wywodów Siniawskiego, uważał bowiem za bardziej wskazane sformułować kilka zdaniem jego zasadniczych uogólnień powstałych w związku z przemyśleniem podstaw, na których rozprawa Siniawskiego wyrosła. Uogólnienia te mogą mieć swą przydatność przy rozważaniu zagadnień poetyki i systematyki tego gatunku powieści nie tylko jednej określonej literatury, zwłaszcza że powieść naukowo-fantastyczna rozwija się bujnie we wszystkich bez mała literaturach współczesnych.

Krótką uwagę należy się wnioskom, do których dochodzi autor rozprawy. Jaka jest społeczna przydatność tej powieści (a my uzupełnimy: celowość badań teoretycznych): rozsądna, na rzetelnych, naukowych podstawach oparta współczesna powieść fantastyczna to nie

literatura lżejszego kalibru, piśmiennictwo rozrywkowe (jedynie). Trafnie uhistoryczniona, a powiedzmy wyraźnie: z właściwą perspektywą upolityczniona — realistyczna powieść fantastyczna to dynamiczna forma literatury *par excellence* humanistycznej, tłumaczącej i wyjaśniającej sens współczesności. Może ona pokazać, że wytworzona i wspianiale rozwijająca się bogata kultura współczesna nabiera pełnego znaczenia jedynie wówczas, gdy prowadzi ku lepszej przyszłości, gdy przysparzając człowiekowi potęgi — człowiekowi służy i czyni człowieka prawdziwie wolnym.

Jan Trzynadlowski, Wrocław

Pierre Guiraud, *LA STYLISTIQUE*, Paris 1954, Presses Universitaires de France, s. 116.

Ukazująca się jako 646 tomik wydawnictwa „Que sais-je?“, firmowanego przez Presses Universitaires de France, *La Stylistique* Pierre Guiraud podobnie jak i inne prace z tej serii stara się dać popularny zarys informacyjny zagadnień wiążących się z tematem podanym w tytule. Wobec szerokiego zakresu zastosowań pojęcia stylu autor już we wstępie zastrzega się, że w przeglądzie swym interesować się będzie wyłącznie kręgiem problemów łączących się z pojmowaniem stylu jako sposobu wyrażania myśli za pomocą języka. Stylistyka oparta nawet na tak zawężonym pojęciu stylu przedstawia, jak to zresztą opracowanie wykazuje, wiele punktów spornych i dyskutowanych, tak co do swego przedmiotu, jak i metod, i celów.

Aby jaśniej wyłożyć przyczyny tego stanu rzeczy, autor rozpoczyna od przeglądu historycznego losów omawianej dyscypliny. Historia stylistyki rozpada się na dwa, przedzielone cezurą przełomu XVIII i XIX w., zasadnicze okresy. Ich przeciwstawność łączy autor z datującym się na tę epokę przewrotem w umy-

słowości europejskiej, dotychczas zresztą nie zakończonym. Od początków kultury europejskiej dominowało w niej nastawienie esencjalistyczne, czego wymownym wyrazem była pozycja zajmowana przez filozofię bytu Arystotelesa. W ciągu wieku XVIII umysłowość europejską opanowywać zaczyna nastawienie zasadniczo sprzeczne z dotychczasowym, egzystencjalistyczne, po raz pierwszy biorące górę w związku ze zwycięstwem prądów romantycznych. Niosło to z sobą zupełnie inne spojrzenie na świat rzeczy i świat nazw, co nie mogło nie odbić się w poglądach na charakter wypowiedzania się językowego.

Dawna epoka uważała, że język, tak jak i świat, jest tworem zewnętrznym i danym człowiekowi, przy czym każda rzecz ma swój nierozłączny odpowiednik w słowie. Zadanie poety sprowadzało się więc do odszukania w słowie zawierającej się w nim idei. Dla człowieka nowoczesnego jedynie autentyczne jest doświadczenie wynikające z przeżycia.

W starszej epoce sprawami wypowiedzania się językowego dla celów ekspresji literackiej zajmowała się retoryka, i to od strony praktycznej, będąc niejako gramatyką ekspresji literackiej, i od strony teoretycznej jako instrument krytyczny w ocenie dzieł. Zaslugą retoryki było utworzenie wzajemnie uwarunkowanych pojęć dotyczących ekspresji literackiej, jak rodzaje, style i figury, oraz zasad kompozycji literackiej, a więc sztuki języka i sztuki literackiej zarazem. Ten podwójny charakter retoryki autor podkreśla z całym naciskiem, odnajdując podobną dwoistość we współczesnej stylistyce, podobnie jak problemy związane z pojęciem figur i rodzajów literackich wyczerpywały schemat nowoczesnej lingwistyki, zakładający istnienie języka, myśli i podmiotu mówiącego. P. Guiraud stwierdzając historyczny upadek retoryki stale podkreśla aktualność jej spuścizny we współczesnej problematyce stylistycznej, a swój podziw dla jej precyzji i zwartości twierdzeń deklaruje niedwu-



znacznie, przyznając jej najwyższą rangę wśród dyscyplin naukowych, jakie stworzyła starożytność. Nawet jej normatywizm, główny kamień obrazy dla nowoczesnego myślenia naukowego, uważa za praktycznie nie nazbyt krępujący, jeśli się zważy, że normy tworzone były często *a posteriori*, a z drugiej strony mnożenie się ilości gatunków literackich w średniowieczu umożliwiało dość dużą swobodę wyboru.

Wszakże wspomniany już przewrót w umysłowości zdeaktualizował retorykę z jej suchym, racjonalistycznym dogmatyzmem. W następującej partii swej książki omawia P. Guiraud źródła stylistyki nowoczesnej. Pierwsze jej podstawy dało zastosowanie zasad psychologii sensualistycznej przez Condillaca do teorii języka, który zaczął być pojmowany jako twór mający swe źródło w ludzkiej myśli w konkretnej sytuacji. Dalszym ciosem dla retoryki były założenia romantyczne traktujące styl jako twór geniuszu indywidualnego czy też narodu jako całości.

Autor zwraca tu uwagę na przyczyny społeczne, które spowodowały tym szybszy upadek retoryki, a mianowicie przewroty społeczne, wojny napoleońskie, upadek tradycyjnego nauczania, demokratyzacja oświaty. Ponieważ jednocześnie oparte na pozytywizmie XIX-wieczne językoznawstwo wyrzeka się badania stylu jako faktu indywidualnego i psychicznego, nauka o stylu przestaje właściwie istnieć.

Ponowne zainteresowanie wykaże dla stylu idealizm językoznawczy i zbiegająca się z nim w krytyce młodogramatyków, choć sprzeczna z nim w podejściu do spraw języka, szkoła de Saussure'a. W oparciu o odnowione przez nią zainteresowanie stosunkiem myśli do języka Ch. Bally budować poczynnie podstawy stylistyki ekspresji, jako kontynuację retorycznej gramatyki ekspresji, interesując się przede wszystkim wartością

uczuciową, ekspresywno-impresywną znaków językowych. Podwaliny pod stylistykę indywidualną — przedłużenie retoryki jako instrumentu krytycznego położy L. Spitzer, kontynuator idealizmu językoznawczego. Pierwszą, pokrewną semantyce, określa P. Guiraud jako stylistykę opisową, drugą, bliską raczej nauce o literaturze — jako stylistykę genetyczną. Dwie te gałęzie współczesnej stylistyki w tym podwójnym sformułowaniu staną się też tytułami dwu następnych rozdziałów omawianej książki. Pierwsza interesuje się charakterystyką środków ekspresji w ich wzajemnym stosunku, druga rozważa je w stosunku do jednostki lub grupy, która się nimi posługuje.

W ten sposób rozgraniczywszy dwie zasadnicze metody stylistyki, zajmuje się autor dodatkowo pewnymi problemami, nie mieszczącymi się w tak ustalonym podziale. Rozważa tu kwestie dotyczące specjalnych zastosowań metodologicznych stylistyki, jak idiomatologia, stylistyka kompozycji, krytyka literacka, wyjaśnianie tekstów — czy też zastosowań specjalnych ujęć w badaniach stylistycznych, jak język i myśl (stylistyka semantyczna i onomatologiczna), synchronizm i diachronizm, stylistyka porównawcza, stylistyka i statystyka, czy też wreszcie nowych koncepcji stylistycznych (styl i „pisanie“). Chodzi o M. Barthesa, którego rozróżnienie między stylem a „pisanie“ sprowadza do znanego w stylistyce rozróżnienia między ekspresywnym a impresywnym walorem stylu. Słusznie też zauważa, że określenie przez M. Barthesa walorów impresywnych wypowiedzi pejoratywnym terminem „pisanie“ łączy się ściśle z niechęcią, jaką przejawiają pewne współczesne prądy artystyczne dla tradycyjnej „sztuki pisania“, uważając jedynie sztukę za pole wolnej od rygorów ekspresji. Lecz — jak to wychwytuje P. Guiraud — usunięcie „pisania“ z praktyki twórczej staje się nowym „pisa-



niem" w formie manieryzmu polegającego na braku tegoż właśnie „pisania“.

Wnioski z rozważań ujęto w dziele w formie zadań stojących przed stylistyką. Jako najpilniejsze wysuwa się określenie przedmiotu, natury, celów i metod stylistyki, nie wyłączając samego pojęcia stylu, gdzie istnieje cała gama możliwych interpretacji przykładowo zestawionych przez autora, typologii stylów i przyczyn wywołujących zjawisko stylu. Tu kończy się możliwość naukowych ustaleń w nauce o stylu, gdyż krytyka stylu poddana być musi z natury rzeczy zawsze subiektywnym gustom.

Mały ten traktacik o stylistyce podaje przegląd tak obfitych zagadnień z iście francuską przejrzystością wysłowienia (o której zresztą jako o jednym z problemów wzmiankuje się na kartach książki). Istne mistrzostwo w popularyzacji trudnych zagadnień wykazuje P. Guiraud przez stosowanie przykładów unaoczniających, jak np. przez bardzo obrazowe i plastyczne porównanie różnych podejść w opisie zjawisk stylistycznych do wielu sposobów charakteryzowania dróg wiodących ze wsi do miasta. Jednocześnie czytelnik znajduje tu, poza treściwym przeglądem najważniejszych zagadnień związanych z nauką o stylu i jej kierunkami, także przegląd najważniejszych prac z zakresu stylistyki, przeważnie francuskich. W ogóle autor posługuje się tu głównie materiałem z literatury lub języka francuskiego, co zupełnie zrozumiałe w ujęciu popularyzatorskim, przeznaczonym dla czytelnika francuskiego. Zważywszy, że wszystko to pomieszczono na stu kilkunastu stronicach bez ujemnych w takich razach skutków dla jasności wykładu — uznać trzeba, że *La Stylistique* P. Guiraud dobrze przysłuży się popularyzacji zagadnień nauki o stylu, a i dla zajmujących się naukowo badaniem stylu zaznajomienie się z nią nie będzie bez pożytku.

Jerzy Rozentel, Łódź

F. Stanzel, *DIE TYPISCHEN ERZÄHLSITUATIONEN IM ROMAN*, Wien — Stuttgart 1955, Wiener Beiträge zur Englischen Philologie, s. 176.

Zacznijmy od „drobnego faktu autentycznego“: podczas gdy jeszcze w roku 1955 książka K. Friedmann *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (1910) leżała bezczynnie jako przestarzała i zapomniana, to z początkiem roku 1960 znajduje się w tzw. „czytaniu profesorskim“, w dwu bibliotekach. Zestawmy to z faktem, że w ostatnich numerach „*Twórczości*“ i „*Przeglądu Humanistycznego*“ tłumaczone są prace W. Kaysera o narratorze w powieści — i z drugim faktem, że „kamień filozoficzny“ polskich badań historycznoliterackich: problematyka elementów gatunkowych i przynależności historycznoliterackiej *Pana Tadeusza* doczekała się w r. 1957 sprawdzenia również z aspektu narratora i narracji w szkicu K. Wyki „*Pan Tadeusz*“ na tle romantyzmu i realizmu. Okazuje się więc, że i polska nauka o literaturze zaczyna włączać się w to żywe zainteresowanie, które od niedawnego czasu wzbudziła w zachodniej nauce o literaturze problematyka metod powieściowej narracji. Jako przykład może tu posłużyć rozdział poświęcony powieści w *Theory of Literature* R. Welleka, A. Warrena lub propozycja przyjęcia postawy narracyjnej jako zasady podziału w epice, podana przez W. Kaysera w *Das sprachliche Kunstwerk*. Warto może również nadmienić, że na VII kongresie FILIM, który odbył się w r. 1957 w Heidelbergu, problematyce prozatorskiej narracji poświęcono aż cztery referaty, z których jeden wygłosił właśnie F. Stanzel.

Książka Stanzela na tym tle zasługuje na szczególną uwagę, gdyż stanowi ona ambitną próbę uogólnień zasadniczych możliwości powieści w omawianej dziedzinie, a uogólnienia te mają być aktualne dla całego, przeszło dwuwiekowego

okresu rozwoju tego gatunku, nie wyłączając w zasadzie faktów eksperymentalnych, trudnych do klasyfikacji wskutek wewnętrznej niejednorodności. Wyrazem tej uogólniającej tendencji jest już sam dobór badanego materiału: *Tom Jones*, *Moby Dick*, *The Ambassadors*, *Ulysses* oraz obszerny dodatkowy materiał porównawczo-uzupełniający, również dotyczący całego okresu przeszło dwustu lat.

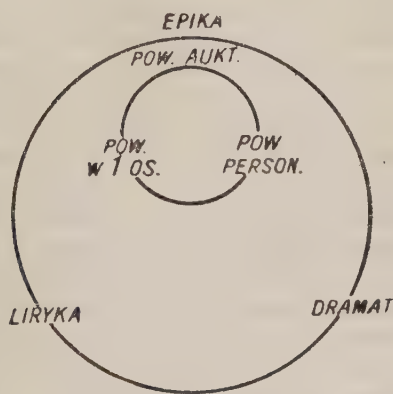
Punktem wyjścia Stanzelowskiej teorii narracji jest epicka pośredniość, poddana analizie z perspektywy czytelnika. Z pośredniości tej, z której nie w każdym typie powieści czytelnik wydobywa obecność wyczuwalnego narratora, wynika zawsze jakaś, założona lub eksplikowana, sytuacja narracyjna, mogąca przybierać różne ukształtowania. Podstawowa sytuacja narracyjna w swoim konkretnym zróżnicowaniu staje się zasadniczym elementem struktury powieści i pociąga za sobą określone konwencje narracyjne, stanowiące kompromis między żądaniami iluzji realnej narracji ze strony czytelnika a stopniem i sposobami podporządkowania się im ze strony autora.

Z analizy różnic w konkretyzacji prozy epickiej w opowiadaniu relacjonującym i przedstawieniu unaoczniającym (*berichtende Erzählung* i *szenische Darstellung* wg terminologii O. Ludwiga) wypływa podział na narrację auktorialną i personalną (wraz z jej odmianą, narracją neutralną). Powieść auktorialna (*der auktoriale Roman*) to powieść, w której przeważa sytuacja auktorialna, czyli konkretyzacja w świadomości czytelnika obok przedstawianego w narracji świata również osoby narratora-autora, opowiadającego z reguły w trzeciej osobie. To medium auktorialne, nieidentyczne zazwyczaj z osobą rzeczywistego autora, oddzielone jest od przedstawianego świata przez różnorodnie realizowany dystans osobowy i czasowy. Świat epicki rysuje się więc czytelnikowi jako miniona przeszłość, a jego punkt orientacji umieszczony jest w *hic et nunc* narra-

tora. Wśród wielu środków, poprzez które dochodzi do różnego pod względem i stopnia, i jakości ukształtowania narratora, szczególną wagę poświęca Stanzel, obok dystansu, także różnym formom narratorskiego mieszania się do narracji przez bezpośrednie komentarze i uogólnienia, gdyż przy pozornie tylko dyskursywnej, a więc pozaobrazowej wartości mogą one stać się zasadą poetyckiej ironii, przez kontrast ze swoim przedmiotem. Powieść personalna (*der personale Roman*), również w trzeciej osobie, nazwę swą zawdzięcza temu, że jej świat przedstawiony jest nie z aspektu narratora, lecz którejś z postaci. Do właściwości jej należy usunięcie się w cień narratora, panowanie scenicznego przedstawienia, umiejscowienie punktu orientacji czytelnika nie we współczesności narratora, o którym się w ogóle nie pamięta, lecz w *hic et nunc* ukazywanej i przeżywającej postaci, skutkiem czego epickie *praeteritum* narracji ma tu funkcję przedstawiania teraźniejszości. Przy umieszczeniu punktu orientacji nie w przeżyciu postaci, lecz w ukazywaniu zewnętrznym, przy którym czytelnik nie utożsamia się — jak poprzednio — z przeżywającą postacią, lecz staje się jakby tylko aktualnym, zewnętrznym obserwatorem sceny, należy mówić już nie o powieści personalnej, lecz o neutralnej. Powieść w pierwszej osobie (*der Ich-Roman*) nie przeciwstawia się ostro powieści w trzeciej osobie, o ile za punkt wyjścia wziąć jej sytuację narracyjną. Gdy czynność narracji jest w niej dostatecznie wyraźnie podkreślona, staje się ostatecznie zmodyfikowana kontynuacją powieści auktorialnej. Jeśli natomiast czynność narracji raczej zanika, zbliża się do powieści personalnej. Od powieści w trzeciej osobie różni ją więc nie sytuacja narracyjna, lecz sam stosunek narratora do przedstawianego świata: narrator w trzeciej osobie zasadniczo nie należy do świata postaci, o których opowiada, narrator w pierwszej osobie jest albo główną, albo uboczną z przedstawianych

postaci. Wyróżnione 3 typy powieści: powieść auktorialna, powieść personalna i powieść w pierwszej osobie wyczerpują — według autora — możliwości w tym zakresie. Czwarty analityczny rozdział poświęcony *Uliśesowi* pokazuje tylko przemieszanie wszystkich tych typów, nie spotykane dotąd, bo zachodzące nawet w obrębie poszczególnych ustępów jednego rozdziału.

Swoją systematykę powieści przedstawia Stanzel w schemacie:



Rysunek ten unaocznia to, co jest ciągle akcentowane: 1) Chociaż w trzech typach powieści widać wyraźne zróżnicowanie ilościowe udziału trzech podstawowych elementów rodzajowych: epiki, liryki i dramatu (przybliżenie do poszczególnych punktów większego koła), to jednak każdy typ powieści jest tak samo równorzędny, czysty jako powieść. Stanzel przeciwstawia się energicznie zarówno Spielhagenowskim potępieniom przejawów osobowości narratora, jak i przesadzie w drugim kierunku, gloryfikacji narracji auktorialnej, co widzi nie tylko u K. Friedemann, lecz również i w teoriach O. Walzela, R. Petscha, a nawet jeszcze u W. Kaysera. 2) Kształt koła ma podkreślać wewnętrzną ciągłość: określenie podstawowej sytuacji narracyjnej z uwzględnieniem rozwijających się w niej tendencji może poszczególną powieść umiejscowić w dowolnym punk-

cie obwodu koła w zależności od tego, czy realizuje ona bardziej „czysty“, czy też „pośredni“ typ narracyjny. Niejednokrotnie podkreślony jest fakt, że wśród arcydzieł literatury powieściowej obok czystych typów nie brak pośrednich tak między narracją w pierwszej i trzeciej osobie, jak i między powieścią auktorialną i personalną. Oba te podziały mają więc wartość wskazywania typów, a nie wyrażnie rozgraniczonych między sobą klas.

Interesującym zjawiskiem, świadczącym zarówno o czujnym, „realistycznym“ spojrzeniu badacza na materiał, jak i o praktycznej płodności Ingardenowskiej teorii konkretyzacji (autor Ingardena wymienia kilkakrotnie), jest stwierdzenie istnienia w powieści takich partii tekstu, które równie dobrze mogą być interpretowane jako auktorialne lub personalne. Rozstrzygającą ostatecznie instancją jest w tym wypadku typ osobowości czytelnika. Czytelnicy przedstawiają bowiem dwa typy psychiczne. Jeden z nich nastawiony jest szczególnie na intensywne, obrazowe, sceniczne wyobrażenia zdarzeń i postaci, a przedstawiane aktualnie sceny pochłaniają jego uwagę niemal bez reszty. Drugi natomiast, mniej zmysłowo intensywny, bardziej refleksyjny i syntetyzujący, wiąże mocniej świat przedstawiany z drobnymi, nawet już minionymi wystąpieniami osobowości narratora. Pierwszy z nich interesuje się głównie rozwojem akcji, drugi przeżywa powolne, stopniowe dojrzewanie i przemiany ukazywanego świata, przy czym każdy bardziej intensywny epitet już przypomina mu o czujnym oku narratora. Wydaje się, że zróżnicowanie to, bardzo prawdziwe w zakresie swego przedmiotu i usuwające wiele możliwych nieporozumień, posiada swoją wartość metodyczną, zachęcającą do próby stosowania „aspektu czytelnika“ również i na niektórych innych odcinkach badań literackich. Warto również podkreślić słuszny sąd autora, że brak należytej analizy aspektów narracji po-



szczególnych fragmentów powieści może prowadzić do istotnych błędów interpretacji. Wśród wątpliwości, mogących się nasuwać także czytelnikowi solidaryzującemu się z punktem wyjścia i podstawowymi tezami autora, znajduje się pytanie, czy dokonane rozróżnienia odnoszą się rzeczywiście tylko do powieści, czy też są może aktualne i dla innych gatunków prozy epickiej, głównie noweli. Druga sprawa to niemożliwość logicznego włączenia w „krąg gatunkowy” powieści eksperymentatorskiej typu właśnie już *Ulissesa*, który mógłby się tam zmieścić tylko przy założeniu jakiejś drugiej płaszczyzny narracji, podniesionej do drugiej potęgi. Ciekawy byłby też problem zmieszczenia w tej systematyce także najnowszych eksperymentów powieściowych w niektórych przykładach antypowieści, jak np. *Przemiana* Butora, gdzie formalnie jako konsekwentnie stosowana forma powieści długiego rozmiaru występuje narracja w drugiej osobie.

Tytuł książki wskazuje, że zamiarem autora nie było ukazanie pełnej problematyki badań nad narratorem, lecz naświetlenie jednego tylko, podstawowego aspektu: zasadniczej sytuacji narracyjnej, i to tylko w jej konturowych zarysach, choć dostrzeżonych z prawdziwą wnikliwością i zrozumieniem wyrazowych możliwości, co uwidocznia się m. in. w ekskursie, poświęconym omówieniu sposobów przedstawiania stanów świadomości postaci, charakterystycznych szczególnie dla wyróżnionych uprzednio typów powieści. Stąd też książka otwiera perspektywy w kierunku uzupełniania jej problematyki przez szczegółowsze zwrócenie uwagi na różne możliwości realizacyjne (*Einkleidungen*) trzech podstawowych sytuacji narracyjnych. Przykładowo autor sam potrąca o powieść w formie listów, powieść wspomnieniową, cichy monolog wewnętrzny, opowiadanie w towarzystwie, wydawanie znalezionej ma-

nuskryptu, nie starając się bynajmniej ani skompletować listy tych możliwych ukształtowań, ani też wnikać w związane z nimi konwencje narracyjne. Oczywiście nasuwa się przypuszczenie, że wejście w tę, bardziej już szczegółową problematykę mogłoby być pożyteczne na płaszczyźnie bardziej historyczno-literackiej, na płaszczyźnie genologii historycznej. Historyczne spojrzenie grupując badany materiał nie tylko w działach systematyki jakościowej, ale i chronologicznej pozwala uchwycić — a nawet w pewnym stopniu i wyjaśnić — pewne znamienne rysy, mogące w innym wypadku ująć uwagi. Tak np. można rozbudowywać problematykę narratora jako narratora o postawach epickich: narracyjnej, komentującej i wartościującej, lub o postawie pozaepickiej, np. esseiżującej. Można postawić problematykę „paszportowo-biograficznego” określenia narratora zarówno w stosunku do świata przedstawionych postaci, jak i do osoby rzeczywistego autora i rozważać na tej zasadzie zarówno genetyczne, jak i teleologiczne uzasadnienia kształtu powieści, jak również starać się formułować teoretyczno-literackie przyczynki do problemu ewolucji literackiej czy problemu semantycznej wartości narratorskich sądów. Książka Stanzela zadań tych nie mogła sobie jeszcze postawić, gdyż zajęła się bardziej podstawowymi, a nie opracowanymi dotąd z pozycji współczesnej wiedzy o literaturze zagadnieniami natury ogólniejszej; scharakteryzowała trzy odrębne narracyjnie typy powieści i wskazała (co w recenzji nie zostało należyście wydobyte) problematykę badawczą w tej dziedzinie. Wypełniając więc pewną lukę w ogólnej teorii powieści ułatwia tym samym dalsze badania w zakresie bardziej szczegółowym, zarówno teoretyczne, jak i historyczne.

Maria Jasińska, Lublin

James Craig La Drière, DIRECTIONS IN CONTEMPORARY CRITICISM AND LITERARY SCHOLARSHIP, Milwaukee 1953.

Dr James Craig La Drière jest profesorem anglistyki w Catholic University of America, Katolickim Uniwersytecie w Waszyngtonie.

Referowana tu publikacja jest rozszerzonym opracowaniem wykładów wygłoszonych w roku 1953 w Marquette University w Milwaukee z ramienia tzw. National Catholic Education Association, stowarzyszenia związanego z imieniem znakomitego humanisty i działacza katolickiego w Detroit — księdza Gabriela Richardsa. Wykład profesora J. Craiga La Drière'a, pozbawiony wszelkich akcentów propagandowych, ma na celu przedstawienie różnych tendencji w amerykańskiej krytyce literackiej, aby ostatecznie podkreślić konieczność oceny dzieła literackiego jako zasadniczego zadania nauki o literaturze i krytyki literackiej. Autor dąży również do uratowania pozycji teorii literatury jako dyscypliny naukowej i podstawy badań literackich przed atakami sceptyków. „Criticism is at bottom indistinguishable from scepticism” — stwierdził w roku 1921 H. L. Mencken (*The Critical Process*) i opinię tę w pewnych wariantach podziela dziś jeszcze wielu pisarzy, krytyków i poetów w Ameryce.

Toteż punktem wyjścia profesora J. Craiga La Drière'a jest poinformowanie czytelnika na temat skrajnych wypowiedzi, aby następnie przejść do sprawy zasadniczej — oceny dzieła literackiego i sięgnięcia do istniejących w tym zakresie tradycji w literaturze anglo-amerykańskiej.

Polemizuje przede wszystkim z opinią poety i krytyka literackiego Randella Jarvella, który w swym esej *Poetry and the Age* (1953) napisał między innymi: „...Większość prac krytycznych w Ameryce robi wrażenie, jakby były napisane

dla jakiegoś Syndykatu Encyklopedii lub Międzynarodowego Biura Maszyn. Są one nie tylko złe lub przeciętne, lecz ciemne i nudne (it is not only bad or mediocre but dull)”. Dla odparcia tego zarzutu przytacza autor uwagę R. G. Coxa z angielskiego pisma „Scrutiny” (1953—1954), która brzmi nieco ironicznie: „Jeżeli czegokolwiek brak amerykańskiej krytyce literackiej, to na pewno nie urozmaicenia (*variety*)”. Poważnie brzmi inwektywa Roberta Stallmana: „Intelektualny chaos był tłem dla amerykańskiej poezji i krytyki obecnego okresu” (*Critics and Essays on Criticism* — N. Y., 1949). Karol Shapiro stwierdził wprost, że stan krytyki literackiej w Ameryce przypomina grecki chór przemawiający do publiczności, którą przedtem unicestwił (*Beyond Criticism* — University of Nebraska Press, 1953).

Szukając przyczyn tego zjawiska prof. J. Craig La Drière wysuwa szereg dość przekonujących przypuszczeń. Stwierdza przede wszystkim, że w sprawach literatury i krytyki zabiera głos szereg laików, których sądy nie są w sposób dostateczny uмотywowane, ale przede wszystkim odgrywa w jego mniemaniu rolę niezwykle skomplikowana sytuacja intelektualistów i intelektualizmu w naszej epoce oraz ogólny stan sztuki współczesnej — zafałszowanie rzeczywistości (*the sophistication of nature*). W tym stanie rzeczy krytyka nie może spełnić właściwej roli — informatora i sędziego dzieła sztuki. Kontakt między publicznością, sztuką a krytyką jest bardzo utrudniony, zwłaszcza że sądy dnia dzisiejszego stają się sądami dnia wczorajszego. Krytyk i teoretyk literatury z trudem podąża za sztuką współczesną, oceny i sądy przeżywają się z niezwykłą szybkością. Wobec tego nie sposób mówić o kierunkach (*Directions*) w amerykańskiej teorii literatury czy krytyce literackiej. Jeżeli ma być o nich mowa, to rozumie je autor raczej jako *movement* — ruch intelektualny, jako pewne zarysowujące się tendencje.



„Słabość obecnej analizy literackiej polega na braku określonych, uogólnionych przesłanek teoretycznych i jasno sformułowanych zasad“ — pisze prof. J. Craig La Drière (*The weakness of modern analytical technique is that it has not been adequately generalized by theory: it lacks clear formulation of principles... s. 41*). Podstawy sądów nie są ściśle określone, środki i metody badawcze są bądź rezultatem inteligentnie, lecz *ad hoc* powstałych sądów lub niejasnych hipotez. Krytyka literacka powinna oprzeć się na pojęciach i podstawach teorii literatury ugruntowanej z kolei na wynikach sądów historyczno-literackich i badań językowych. W związku z pracami stylistyczno-językowymi przytacza pracę Manfreda Kridla (*Russian Formalism*, 1944), Harkinsa (*Slavic Formalist Theories in Literary Scholarship*), rozprawy i studia I. B. Carrolla (*The Study of Language*) i B. A. Kalla (*American Linguistic*). Cytuje również poglądy wybitnego szwajcarskiego uczonego z zakresu badań nad strukturami językowymi prof. Wolfganga Kaysera zawartą w jego studium *Das sprachliche Kunstwerk: Eine Einführung in die Literaturwissenschaft* (1948).

Poważnie pojęta krytyka literacka musi się wspierać na mocnym fundamencie ogólnej wiedzy o literaturze. Jej zasadniczą funkcją ma być, jak to już było powiedziane, przede wszystkim ocena utworu literackiego, nie tylko funkcja pośrednika między autorem a czytelnikiem. Autor podkreśla tu ogromne zasługi twórców New Criticism, działalność Pounda, Eliota jak również I. A. Richardsa, który stworzył podwaliny anglo-amerykańskiej teorii literatury. Jest rzeczą szczególną, że wiele nadziei pokłada i w grupie profesorów z Chicago, którzy poprzez wydany zbiór prac krytycznych przyczynią się niewątpliwie do uregulowania i usystematyzowania pojęć i definicji. Wydawcą cennej pracy i jej głównym redaktorem jest zasłużony profesor Crane.

Jednakże w wiedzy historycznej i teoretycznej należy, zdaniem autora, sięgnąć jeszcze dalej, przede wszystkim do tradycji przekazywanych przez Matthew Arnolda. Ten wzgląd na tradycję był prawdopodobnie podyktowany silnymi wpływami T. S. Eliota. Prof. Craig La Drière rozpatruje i analizuje osiągnięcia Matthew Arnolda, zwracając przede wszystkim uwagę na jego *Essays on Criticism*, gdzie dążenie do opisu jest środkiem do głównego celu: oceny dzieła literackiego. Ocena dzieła musi się wspierać na czysto literackich środkach analizy. Pod tym względem prof. J. Craig La Drière nie odbiega daleko od zasad New Criticism. Rozpatrując współczesną krytykę literacką odsyła autor czytelnika do podstawowej, jego zdaniem, na ten temat pracy René Wellecka: *Literary Scholarship* (w zbiorze *American Scholarship in the Twentieth Century* — Harvard 1953). Ogromne zasługi przypisuje działalności Irvinga Babbita i jego neo-humanizmowi, który zdaniem autora powinien odegrać znaczną rolę i mieć wpływ na kształtowanie się krytyki literackiej. Autorytet tego wybitnego profesora romanistyki z Harvard ocalił bowiem amerykańską naukę o literaturze od wpływów estetyki Benedetto Croce i jego popularnego w Ameryce ucznia — Spingarna. Babbitt zahamował te wpływy, położył również kres krytyce impresjonistycznej. Za cenny wkład do amerykańskiej teorii literatury uważa autor prace badawcze Wayne Shumakera — *The Elements of Criticism* (University of California 1952). Jednakże przede wszystkim podkreśla rangę postulatów Cleanth Brooksa, jednego z najwybitniejszych przedstawicieli Nowego Krytycyzmu w Ameryce. Sformułował on krótko i zwięźle zasadę i cele krytyki: „Literary Criticism is a description and an evaluation of its object“ („Krytyka literacka jest opisem i oceną przedmiotu badań“). Naczelnym zadaniem jest problem stosunku poszczególnych elementów do całości dzieła w celu sformułowania



sądów wartościowych. Profesor J. C. La Drière jest w swych poglądach osobistych i ideowych najbardziej bliski humanistycznej filozofii Irvinga Babbita, skłania się wyraźnie do poglądów Cleanth Brooksa, ale ceni również tendencje badawcze grupy chicagowskiej. W tym sensie jest „integralistą”. Chodzi mu wciąż o zasadnicze cele wszelkiej krytyki, którą chce przede wszystkim zhumanizować i oprzeć o głęboką wiedzę z zakresu literaturoznawstwa i nauki o języku.

Zrobiwszy dość szczegółowy przegląd sprzecznych lub zharmonizowanych opinii wyraża nadzieję, że olbrzymi niepokój i ferment obecnego stanu badań literackich w Ameryce da niewątpliwie rezultaty pozytywne.

Cykl wykładów prof. J. C. La Drière'a, ujętych w omawianej pracy jako esej dydaktyczno-informacyjny, ukazuje stan badań sprzed siedmiu laty. Nie pretenduje do rangi prac badawczych. Autor zastrzega się, że nie stwarza w swym wykładzie określonych kryteriów oceny dzieła literackiego. Praca oparta na szerokiej egzemplifikacji daje przegląd interesujących materiałów krytycznych i pozycji bibliograficznych.

Wanda Lipiec, Łódź

CRITICS AND CRITICISM. Essays in Method by a Group of the Chicago Critics, The University of Chicago Press, 1957.

Metodologiczne eseje grupy profesorów Uniwersytetu w Chicago, zawarte w pracy pt. *Critics and Criticism*, są drugim wydaniem ich pracy zbiorowej, która ukazała się pod tym samym tytułem w roku 1952. Rozpatrywany tu zbiór studiów zawiera osiem rozpraw z wydania pierwszego. Wybór dokonany został wspólnie przez całą grupę chicagowską i poprzedzony, podobnie jak w wydaniu pierwszym, rozprawą wstępną prof. Cra-

ne'a znacznie jednakże w omawianej publikacji skróconej. Autor wyjaśnia również przyczyny i kryteria dokonanego wyboru. Profesor Crane, który jest niewątpliwie kierownikiem całej grupy uczonych i badaczy z Uniwersytetu w Chicago, wyjaśnia, że większość tych rozpraw jest już tak bardzo znana, że nie należało drukować ich powtórnie. W ciągu kilku lat poszczególnie ich tezy były przedmiotem ożywionych dyskusji, a niejednokrotnie nieporozumień, w rezultacie których całą grupę teoretyków i historyków literatury nazwano neoarystotelikami.

Porównując obydwa wydania stwierdzić należy, że zaszły w nich jedynie zmiany ilościowe. Zrąb metodycznego punktu widzenia na sprawy teorii literatury, filozofii, historii krytyki literackiej jest w zasadzie ten sam i zmierza w swym głównym nurcie przeciw pewnym schematom i terminologii amerykańskiego New Criticism, którego rozkwit przypadł na lata trzydzieste, a który zdaniem prof. Crane'a całkowicie się zrutynizował i uległ skostnieniu.

W omawianej tu publikacji skreślona została rozprawa krytyczna prof. Crane'a pt. *I. A. Richards and the Art of Interpretation*, zawierająca zasadniczy antysemazjologiczny punkt widzenia znakomitego uczonego amerykańskiego oraz jego studium na temat monizmu Cleanth Brooksa. Poza tym nie ukazała się w drugim wydaniu rozprawa Richarda Mc Keana dotycząca koncepcji językowej Arystotelesa (*Aristotle's Conception of Language*), interesujące studium o liryce XVIII wieku Normana Macleana i szereg rozpraw z zakresu teorii i historii klasycznych, normatywnych poetyk. Ogółem obejmowało wydanie pierwsze dwadzieścia esejów i studiów.

We wstępie do omawianej tu publikacji prof. R. S. Crane stwierdza, że grupa badawcza jego kolegów nazwana w krytyce amerykańskiej neoarystotelikami, antymodernistami, antymitologistami, ho-listami itd. nie określiła jeszcze ostatecz-

nie swego metodologicznego kierunku, że znajduje się dopiero w stanie poszukiwań badawczych. Termin neoarystotelików został im nadany i rozpowszechniony w okresie, gdy zainteresowania ich rozwijały się w kierunku prac z zakresu antycznych i neoklasycznych poetyk.

Wiele rozpraw znajdujących się w zbiorze *Critics and Criticism* wiąże się ściśle z wyjściowym punktem badań grupy chicagowskiej. Będą to studia prof. Mc Keana z zakresu poetyki Arystotelesa, Platona, Horacego, Longina (*Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity*), rozprawa prof. Bernarda Weinberga (*Castelvetro's Theory of Poetics*) i prof. W. R. Keasta (*The Theoretical Foundations of Johnson's Criticism*).

Wszystkie wymienione tu rozprawy wchodziły i do wydania poprzedniego. Stanowią tematyczną całość, wgląd w humanistyczną tradycję normatywnych poetyk przeszłości. Ich szczegółowa i interesująca interpretacja miała posłużyć w przyszłości do pewnych nowych założeń metodologicznych, jak to określił prof. Elder Olson w rozprawie pt. *Zarys teorii poezji (An Outline of Poetic Theory)*. Rozprawa ta otwierająca zbiór esejów krytycznych wiąże się z ostatnimi słowami wstępu napisanego przez prof. Crane'a, który stwierdza, że jeżeli istnieje jakiś „manifest grupy chicagowskiej“, to będzie to postulat krytycznego stosunku do będących w obiegu formulek i pojęć (*current formulas*) oraz dezyderat przeistoczenia dawnych, pozornie przeżytych doktryn w pojęcia nowe. Będzie to również chęć rozszerzenia kręgu idei, przy pomocy których dzisiejsza krytyka literacka może jeszcze owocnie pracować (*vostly enlarging the store of ideas with which criticism to day can fruitfully work*). Krytycy chicagowscy szukają więc dróg wyjścia z impasu, w którym według nich utknęła amerykańska teoria literatury i zasady schematów New Criticism. Polemikę z Nową Krytyką toczy w omawianym zbiorze wymieniony tu już profesor Elder Olson,

historyk literatury angielskiej Uniwersytetu w Chicago. Poza programową rozprawą, umieszczoną na pierwszym miejscu w omawianej tu publikacji, wyjaśnia swój punkt widzenia w artykule pt. *William Empson, Contemporary Criticism and Poetic Diction*. Cała ta rozprawa jest wyraźnie i ostro zwrócona przeciw semajologizmowi i tzw. zasadom wieloznaczności, opracowanym przez Williama Empsona, znakomitego ucznia i najbliższego współpracownika I. A. Richardsa.

Prof. Olson zarzuca Empsonowi przede wszystkim zacieśnienie zakresu badań literackich do struktur językowych. Dla semajologów poezja stała się równoznaczna z formami poetyckiej wypowiedzi. Zacieśniony zakres poetyki do jednej tylko dziedziny oparł się na fałszywych przesłankach. Głębia i złożoność literatury jest przede wszystkim wynikiem akcji i przedstawionych charakterów („is due primarily to action and character“, s. 33). Elder Olson podkreśla dalej w swej rozprawie prymat treści przedstawionych w dziele literackim nad formą wypowiedzi. Popada nawet w pewną krańcowość tak charakterystyczną dla artykułów polemicznych i stwierdza: „W rzeczywistości mniej wzruszają nas słowa, niż to się nam wydaje... Dzieje się to dlatego, że słowa są jedynym widzialnym i słyszalnym znakiem utworu literackiego“.

„Our humanity is engaged and it is engaged by humanity ... Where no such impression of humanity is conveyed, we remain largely indifferent in the face of the finest diction“, s. 34.

Z wypowiedzi tej wynika, że treści humanistyczne utworu literackiego przede wszystkim odgrywają rolę w jego recepcji. Dalej omawia Olson w swej rozprawie funkcję wypowiedzenia, która w żadnym wypadku nie może być sprowadzona do wypadkowej lub sumy znaczeń. O ile pod tym względem należy zgodzić się z punktem widzenia prof. Olsona, o tyle całkowicie zawiodą jego postulaty sugerujące pewien system je-



zykowy analizy utworu. System ten nie jest dostatecznie jasno określony ani w swej metodzie, ani w postulowanych etapach hipotezy roboczej. Zasadniczy kierunek rozważań Eldera Olsona w polemice z Empsonem da się sprowadzić do następujących kokluzji:

1. Różnica podstaw metodologicznych między New Criticism a tendencją konstruowania samodzielnych elementów teorii literatury jako nauki.

2. Funkcja wypowiedzenia jako środka wyrazu wbrew teorii wieloznaczności.

3. Zagadnienie obrazu jako podstawowego i naczelnego elementu dzieła literackiego.

4. Prymat humanistycznych treści w recepcji dzieła sztuki.

5. Literatura jako sztuka naśladowcza.

6. Postulat przebadania i opracowania metaforyczności języka zgodnie z wymaganiami dzisiejszej sztuki poetyckiej.

Bardziej szczegółowe propozycje wynikają z następnej rozprawy Olsona pt. *Zarys teorii poezji (An Outline of Poetic Theory)*. Jednakże i te propozycje nie wydają się konstruktywne w sposób dostateczny. Elder Olson wychodzi z założeń antydogmatycznych, pluralistycznych, zwalczając jednocześnie sceptycyzm, który niejednokrotnie wynika z tego rodzaju stanowiska. Autor wierzy w możliwość odnalezienia jednolitego systemu naukowego, niezależnie od różnic światopoglądowych i filozoficznych. Zależy mu przede wszystkim na usunięciu metodologicznego chaosu, wieży Babel, która zapanowała w amerykańskiej krytyce i teorii literatury. Stwierdza, że odnaleźć można metodę postępowania i środki, które potencjalnie istnieją w samej sztuce, nie w czynnikach pozaliterackich i innych dziedzinach wiedzy. Pod tym względem zbliża się prof. Olson do zasad atakowanego przez niego amerykańskiego New Criticism. Ale równocześnie pragnie zbudować metodę i definicje w oparciu o klasyczne poetyki, uwzględniając oczywiście rozwój historyczny. Wyjaśnia się tu cał-

kowicie nadana im nazwa neoarystotelików, przed którą bronią się krytycy chicagowscy wraz ze swym przywódcą, prof. Crane'em. Elementy poetyki Arystotelesa są dość wyraźne w programowych artykułach prof. Olsona i innych rozprawach omawianej publikacji. Nie są one na pewno przypadkowe i wiążą się z ogólnymi tendencjami całej grupy chicagowskiej.

W pierwszej, niejako programowej części książki zwraca uwagę studium profesora Crane'a pt. *The Concept of Plot and the Plot of Tom Jones*. Rozprawa napisana w sposób niezmiernie żywy i interesujący zaznajamia nas z pewnymi zasadniczymi postulatami autora. Wiążą się one z terminologią krytyki literackiej i teorii literatury. Prof. Crane wychodzi tu poza zakres terminu — *plot* — określanego najczęściej jako intryga. Określenia autora zmierzają raczej do definicji fabuły, ale również rozszerzają jej zakres. Autorowi rozprawy chodzi tu o pełny kontekst postaci, charakterów, refleksji, języka, techniki narracyjnej, a nawet i siły komicznej utworu. Fabuła lub intryga (*plot*) ma być zarówno w utworze epickim, jak i w dramacie syntezą trzech zasadniczych elementów: akcji, charakterów, idei. A więc przekracza tu prof. Crane całkowicie zakres dotychczasowego pojęcia intrygi (*plot*). Podkreśla również moment zaangażowania czytelnika poprzez elementy ideowo-etyczne utworu, oddziaływające co najmniej w tym samym stopniu, jak sytuacja czy też konstrukcja wydarzeń. Odgrywają one ważną rolę w interpretacji i analizie utworu literackiego.

Na podstawie syntezy zasadniczych elementów przeprowadza prof. Crane rzeczowo i szczegółowo analizę powieści Fieldinga pt. *Tom Jones*. Rozpoczyna od konstrukcyjnego schematu powieści, aby ostatecznie dowieść bogactwa elementów natury ideowej, wątków, spletanego łańcucha zdarzeń, techniki narracyjnej, dowcipu i bogactwa stylu. Celem przeprowadzonej analizy była według autora



egzemplifikacja podstawowej tezy i próba praktycznego zastosowania takiej metody. Wykazał tu również prof. Crane, jak założenia ideowe podnoszą lub obniżają walor elementów formalnych. Metodą swoją pragnie zaapelować przede wszystkim do młodzieży studiującej literaturę, uważając, że współczesna krytyka literacka za mało wdraża w szczegółową analizę wszystkich elementów dzieła literackiego, jest zbyt doktrynerska i po doktrynersku kwalifikuje utwór, bądź to z aspektu czysto językowego i formalnego, bądź z punktu widzenia ideologicznego. Obydwa punkty wyjścia należy ze sobą zharmonizować. Celem analizy jest oczywiście ocena dzieła literackiego. Jeżeli będzie ona wynikała z nie zharmonizowanych i nie współdziałających ze sobą stanowisk, nie będzie nigdy dostatecznie wnikliwa i nie potrafi wyjaśnić nawet formalnych elementów, na których przede wszystkim opiera się amerykańska krytyka literacka, elementów, które tak żywo są w Ameryce dyskutowane.

Do jakich wniosków prowadzi przegląd programowych postulatów i badań krytyków chicagowskich?

1. Duże zainteresowanie poetyką klasyczną i klasycystyczną.

2. Postulaty zbudowania właściwej me-

tody nauki o literaturze w celu jej teoretycznego pogłębienia i praktycznego zastosowania.

3. Zainteresowanie poszczególnymi elementami utworu literackiego w ich pełnym kontekście z komponentami tego rodzaju, jak akcja, epizod, scena, język itd. Celem analizy ma być kształtowanie definicji, metody, a następnie systemu pojęć oraz przystosowanie teoretycznej wiedzy do praktycznej analizy tekstu.

4. Szukanie podstaw dla zagadnienia rodzajów literackich.

5. Ukazywanie akcji pod kątem widzenia: a) wyjaśnienia, b) przemilczenia, c) zawieszenia, d) zaskoczenia itd.

6. Podkreślenie roli języka pod kątem widzenia jego funkcji.

Analiza prac i studiów profesorów z Chicago wykazuje, że wraz z swym stosunkowo młodym uniwersytetem pragną „odmłodzić” kostniejący w formalistycznych i psychologistycznych metodach amerykański New Criticism. Co więcej, chcą metodę badań literackich „zhumanizować” i poprzez właściwie pojętą uniwersytecką dydaktykę i prace badawcze oddziaływać na teoretyczną i praktyczną ocenę literatury wraz z tkwiącymi w niej olbrzymimi potencjalnymi wartościami.

Wanda Lipiec, Łódź

# M A T E R I A Ł Y DO „SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH”

Drukowaliśmy już z zakresu starożytnej literatury greckiej i rzymskiej hasła: *glosa*, *iter*, *propemptikon* (tom I), *acta martyrum*, *diatryba* (tom II, zesz. 1) i *skolion* (tom III, zesz. 1). Mimo zaginięcia wielu tekstów, mimo wygaśnięcia wielu gatunków, różnorodność zjawisk w obu literaturach jest niezaprzeczona. Godne uwagi jest ich powiązanie z całym bogactwem życia ludzkiego. Mamy tu gatunki należące do literatury użytkowej, poważnej i rozrywkowej, a nawet frywolnej, inne gatunki, służące dydaktyce popularnej lub na wyższym poziomie intelektualnym, treściowo ściśle związane z religijnymi pojęciami starożytnych i takie, w których względy formalne biorą górę nad logiką treści. I właśnie ta różnorodność i różnorodność, przejawiająca się w treści, formach oraz poziomie intelektualnym i moralnym literatury grecko-rzymskiej, czyni ją żywą, a nie tylko monumentalnie klasyczną w potocznym znaczeniu tego wyrazu.

Redakcja

**APOLOGIA:** (ang. *apology*, ros. *апология*, franc. *apologie*, niem. *Apologie*) to termin grecki (*ἀπολογία*) oznaczający: 1. zdawanie (w Atenach), po upływie kadencji, sprawy przez urzędnika ze spełnianych dotąd przezeń funkcji, w wypadku nieprzyjęcia sprawozdania urzędnikowi groził proces; 2. obronę przed trybunałem sądowym. Apologia w klasycznej swej postaci odrębnego gatunku literackiego przybiera formę już to mowy sądowej wywodzącej się z procedury greckiej, już to wywodzącego się z procedury rzymskiej odwołania się od wyroku — *libellus* (ten ostatni charakterystyczny jest dla okresu kultury starochrześcijańskiej, następującego po epoce formowania się zbioru pism nowotestamentowych) kierowanego do cesarza ewentualnie jego namiestnika. Będąc czymś typowym dla antycznego chrześcijaństwa (zwłaszcza przez swój silnie prawniczy charakter), nie była przecież

apologia wyłącznie jego tworem. Już Platon i Ksenofont takim właśnie tytułem opatrzyli swe utwory, których bohaterem jest Sokrates, a wątkiem obrona jego przed oskarżeniem. Platońską *Apologię* cechuje wprawdzie sądowy styl przemówienia, ale jest ona w najlepszym razie tylko parafrazą mowy faktycznie wygłoszonej przez Sokratesa, jeśli nie czystą fikcją literacką. Całość rozpada się na trzy części: 1. właściwą mowę obrończą; 2. partię traktującą o przyszłym wymiarze kary; 3. mowę do sędziów po głosowaniu nad wymiarem kary. Obrona ta wolna jest od zwykłego w takich wypadkach patosu, przesiąknięta wysokim morale oskarżonego, wystawiającym najlepsze świadectwo jego niewinności. Typowo sokratesowskim znameniem są wplecione w całość dialogi, gdzie filozof demaskuje niewiedzę Ateńczyków w zakresie spraw etycznych, których mienili się znawcami. Dla Kseno-

fonta znamiennym było to, że nie przytacza właściwej mowy sądowej z charakterystycznym dla niej układem i formą, ale przekazuje tylko wspomnienie rozmowy, jaką odbył Sokrates z przyjaciółmi po otrzymaniu wezwania na proces. Oczywiście tematem tej rozmowy była także przyszła obrona filozofa. Do formy mowy sądowej wróci potem Tertullian (w *Apologetyku*), jakkolwiek będzie to już tylko fikcja literacka; podobną fikcją literacką stanie się Tertullianowy memoriał *Ad Scapulam*, w którym ostrość akcentów polemistycznych jakże różna będzie od umiarkowanego tonu pierwszych *libelli* takiego Quadratusa czy Atenagorasa. Zresztą działalność literacka Tertulliana to m. in. obraz ostatecznego przekształcenia się apologii (w ścisłym tego słowa znaczeniu) w apologetykę, stanowiącą odrębny, aczkolwiek z kwestią apologii silnie związany problem. Jest bowiem starochrześcijańska apologetyka już raczej apelem do publiczności, a nie apelacją od wyroku cesarza.

Bibliografia: I. Zahn, *Die apologetischen Grundgedanken in der Literatur der ersten drei Jahrhunderte*, Würzburg 1890. G. Schmitt, *Die Apologie der drei ersten Jahrhunderte in historisch-systematischer Darstellung*, Mainz 1890. J. Geffcken, *Zwei griechische Apologeten*, Leipzig 1907. O. Zöckler, *Geschichte der Apologie des Christentums* 1907. A. Hauck, *Apologetik in der alten Kirche*, Leipzig 1918. O. Clemen, *Heidnische Polemik und christliche Apologetik*, Frankfurt a. M. 1925. *Dictionnaire apologétique de la foi catholique*, Paris 1925—1927. *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, t. I, Tübingen 1927, s. 411—433. E. Stein, *Pierwsi apologetyci hellenistyczno-żydowscy*, Lwów 1936—1937 („Eos“). J. Sajdak, *Tertullian*, Poznań 1947. T. Sinko, *Literatura grecka*, t. III, 1, Kraków 1951, s. 531—555.

Tytus Górski

**BAJKA KLASYCZNA** (grecko-rzymska). Bajki greckie, znane pod nazwą ezopowych, są to krótkie, kilka do kilkunastu wierszy liczące, prozaiczne opowiadania, w których jako aktorowie występują przeważnie zwierzęta i ptaki. Stąd też nazywają się zwierzęcymi.

Grecy przypisywali pierwszy pomysł bajek niewolnikowi Ezopowi: rzeczywistym jednak ich twórcą był lud grecki, który, podobnie jak Egipcjanie, Babilończycy, a szczególnie Hindusi, żyjąc w czasach przedcywilizacyjnych bliżej świata zwierzęcego (jako koczownicy, myśliwi), poznawał dzięki bezpośredniej obserwacji przyrody prawa życia i ujmował swe doświadczenia w krótkich obrazach dramatycznych (życie przyrody jest zawsze pełne dramatów). Z czasem stosowano te pierwsze obserwacje w formie, którą dziś nazywamy bajką zwierzęcą, jako pouczenie, przykład lub dowód w wypadkach życia ludzkiego jednostkowego i gromadnego, szczególnie gdy ono zaczęło przybierać formę walki, w której jak w świecie zwierzęcym tryumfowały gwałt i chytrość.

Pierwotna funkcja bajki jako epizodu przykładowego lub dowodowego przy właściwym Grekom poczuciu harmonii, jaka winna zachodzić między całością a częścią, zadecydowała o epigramatyczności bajki greckiej. Ponieważ na treść jej składa się z początku wyłącznie zawzięta walka w świecie przyrody żywej, a z czasem dopiero zdarzenia z życia ludzkiego, charakter bajki był poważny, nierzadko jednak z przymieszką swobodnego humoru ludowego; duszę zaś bajki i podstawę jej dramatyczności stanowiła antyteza, głównie siły i słabości, zaznaczająca się już w tytułach, jak *Lew i mucha*, *Zając i żółw*, *Wilk i baran*.

Bajka ludowa poszła dość szybko na usługi literatury. Nie używał jej jeszcze Homer, piewca potęgi możnych, nie interesujący się zresztą ani walką szaraków życia, ani nie współczujący z nimi. Pierwszy zabytek bajki literackiej znajdujemy w poemacie dydaktycznym beoc-



kiego chłopca, Hezjoda, pt. *Dnie i prace* (w w. 202—209). Jest to siedmiowerszowy *ajnos* (w znaczeniu: aktualne opowiadanie), którego treść stanowi dramatyczna rozmowa między słowikiem a trzymającym go w szponach jastrzębiem. Bajki tej jako apelu do sumienia niesprawiedliwych sędziów użył poeta pokrzywdzony przez sąd arystokratów.

Pierwszą bajkę prozaiczną przekazał w swej *Historii* (ks. I, 141) Herodot, nazywając ją *logos* (w znaczeniu: zmyślona opowieść). Jest to opowiadanie o rybaku grającym na flecie, włożone w usta króla perskiego Cyrusa, a pełni ono funkcję dowodu w związku z wydarzeniami politycznymi.

Od czasów Platona używano na oznaczenie bajki przeważnie słowa *mythos*.

Równolegle rozwijała się bajka ludowa o treści społecznej, a najpełniejszy jej rozkwit nastąpił w wieku VI p. n. e., kiedy w okresie walk i ostrych przeciwieństw klasowych wystąpił najwybitniejszy bajkotwórca grecki, Ezop.

Zwyczajem greckim związane z nim całą produkcję bajkową tak dalece, że wszystko, co się ukazało w tej dziedzinie po nim, a nawet przed nim, przypisywano jemu, a bajkom zwierzęcym nadano nazwę ezopowych.

Nowoczesna nauka, niechętna Ezopowi za jego krytyczną postawę wobec społecznych i religijnych stosunków w Grecji, uznała go za postać legendarną, wykorzystując krążącą wśród mas księgę ludową, w której bezimienni autorowie złączyli fakty z fantastyczną opowieścią. Tymczasem istnieją dowody, że Ezop rzeczywiście żył i działał w wieku VI p.n.e. (Herodot ks. II, 134, scholiasta do komedii Arystofanesa, Heraklides z Pontu, i wzmianki u Arystofanesa, Platona i Arystotelesa).

W wieku IV p. n. e. zaczął się nowy okres bajek greckich. W miejsce oryginalnych bajkotwórców zjawili się zbieracze, np. w IV wieku Demetrios z Faleronu, którzy wyodrębniali bajki z treści podstawowej, np. z utworu Hezjoda

wyjęli znaną bajkę o słowiku i jastrzębiu, podobnie z innych poetów (Archilocha, Simonidesa z Samos, Solona), a opowiedziane prozą łączyli w zbiory. Wtedy bajki po raz pierwszy poszły na usługę nauczania szkolnego ze względu na swą treść, którą przekształcono ze społecznej, o antytezie silnych i słabych, na moralną, przeciwstawiając sobie złych i dobrych. Przeróbki tej dokonano za pomocą tak zwanych epimytów, tj. dodatków na końcu bajki, które ponadto ułatwiały rozumienie bajek wyodrębnionych, ale i często tym samym zniekształconych. Są to więc komentarze podyktowane potrzebą nauczania, przeważnie nieudane. Uczniowie szkół retorycznych uprawiali na bajkach pierwsze ćwiczenia stylistyczne, tak zwane *progymnasmata*, którym zawdzięczamy zachowanie bajek ezopowych w tak wielu odpisach, i to w kilku często równoległych redakcjach różniących się tylko drobnymi odchyleniami stylistycznymi.

Wtedy też zaczął się proces doskonalenia formalnego bajek, a przede wszystkim wersyfikacji (np. wiadomość Platona o Sokratesie przerabiającym poetycznie bajki Ezopa w więzieniu).

Ustaliły się zaś dwa typy przetwórstwa: wcześniejszy w języku łacińskim, zachowujący pierwotną formę epigramatycznej bajki ezopowej, i późniejszy, który przedstawiał tematykę ezopową epicznie, dając początek bajce narracyjnej. Odtąd rozwój bajki literackiej szedł w jednym z tych dwóch kierunków.

Przedstawicielem typu epigramatycznego, a zarazem pierwszym znanym poetą poświęcającym bajce całą swą działalność pisarską był niewolnik rzymski, a potem wyzwoleniec cesarza Augusta, Fedrus, którego można uważać za właściwego twórcę literackiej klasycznej bajki.

On też obok epimytionu pierwszy używał morału na początku bajki (zwanego *promytion*); miarę wierszową stanowiły u niego jamby.

Odtąd istnieje już bajka autonomiczna

w tym sensie, że stanowi całość literacką samodzielną w przeciwieństwie do jej pierwotnej formy jako epizodycznego przykładu lub dowodu.

Bajki Fedrusa zachowały charakter ezopowy jeszcze w tym znaczeniu, że zawierały w pierwszym okresie jego twórczości wyraźną i ostrą krytykę stosunków społecznych.

Typ narracyjny, również autonomiczny jak u Fedrusa, zapoczątkował poeta grecki II wieku n.e., Babrios, ujmując swe bajki podobnie jak Fedrus w jamby.

W ten sposób w pierwszych wiekach nowej ery ustaliła się struktura bajki klasycznej, greckiej i rzymskiej, w formie, która utrzymała się do dzisiejszych czasów.

Od Fedrusa bajka, przeważnie wierszowana, składa się stale z dwóch części: jedna zamyka zwykle obraz dramatyczny, którego akcja odbywa się najczęściej wśród zwierząt, druga zawiera morał albo indukcyjnie podany jako wniosek (*epimytion*), albo wysnuty dedukcyjnie z tezy podanej na początku bajki (*promytion*).

Odtąd też świat starożytny posiada bajki ezopowe w dwu językach, na Zachodzie w języku łacińskim, na Wschodzie w języku greckim, i ten stan odziedziczyło średniowiecze.

Udatne literackie bajki łacińskie Fedrusa i także greckie Babriosa wcześniej wyszły z obiegu. Z bajek Babriosa zachowały się tylko prozaiczne parafrazy, a większość jego spuścizny (w liczbie 123 bajek) w formie oryginalnej odkryto dopiero w r. 1843 i wydano drukiem po raz pierwszy w r. 1844 (Boissonade w Paryżu).

Średniowiecze znało greckie bajki ezopowe głównie z retorycznych przeróbek prozaicznych, pochodzących z pierwszych wieków nowej ery. Z nich dokonał wyboru w liczbie 144 bajek w początku XIV wieku pedagog bizantyjski, Maximus Planudes, a drukiem wydał ten zbiór w r. 1479 humanista włoski, Bonus Accursius (Buonaccorso).

Bajki łacińskie Fedrusa spotkał bojkot ze strony społeczeństwa rzymskiego za ich charakter społeczno-krytyczny, tak że krążyły pod koniec starożytności tylko w przeróbkach Awiana, poety IV wieku, i w prozaicznych parafrazach znanego zbioru pod nazwiskiem Romulusa. Bajki Fedrusa, które przetrwały w ukryciu aż do wieku XVI, odkrył i wydał drukiem P. Pithou w r. 1596.

Pierwsze przekłady polskie: Bajki ezopowe w przeróbce łacińskiej rozszerzone przez dodatki nowożytnie przełożył na język polski i wierszem po raz pierwszy Biernat z Lublina ok. r. 1522 pt. *Żywot Ezopa Fryga, Mędrca obyczajnego y z Przypowieściami jego*.

Bajki Fedrusa ukazały się w r. 1746 pt. *Phaedrus Augusta cesarza wyzwoleniec w polski strój przybrany* przedkładania Józefa Epifaniasza Minasowicza. Bajki Babriosa przełożył Zygmunt Węclewski w r. 1861.

Bibliografia: Główne wydania greckich bajek ezopowych, bajek Fedrusa i Babriosa: *Fabulae Aesopicae collectae* w r. 1852 opracował C. Halm, powtórzył w r. 1925. Obecnie jest to wydanie najdostępniejsze. Wydawca zestawiał 426 wątków bajkowych w dwóch, czasem w trzech równoległych redakcjach, włączając do swojego zbioru bajek ezopowych przekazanych przez rękopisy także ich przeróbki dokonane przez poetę Babriosa oraz wszystkie prawie bajki, które znajdujemy w tekstach greckich od wieku IV p.n.e. do wieku IX n. e. *Esope*, *Fables* opracował w r. 1927 E. Chambry, zaopatrzywszy w obszerny wstęp i przekład francuski, a objął w swym wydaniu 358 motywów. *Corpus fabularum Aesopicarum*, którego tom I ukazał się w r. 1940, tom II w r. 1942, opracował A. Hausrath, obejmując 289 bajek. *Babrii fabulae Aesopeae* opracował w r. 1897 O. Crusius. *Phèdre, Fables* wraz z przekładem francuskim opracowała w r. 1924 A. Brenot. *Phaedri Augusti liberti fabulae Aesopiae* opracował w roku 1927 L. Müller. A. Hausrath, *Fabel*,

[w:] Pauly-Wissowa, RE, VI, 2, 1909. E. Chambry, Wstęp do wydania: *Esope, Fables*, 1927. Schmid-Stählin, *Gesch. d. griech. Lit.*, I, 1, 1929. T. Sinko, *Liter. gr.*, I, 1, 1931; III, 1, 1951. W świetle bajki greckiej, „Meander“, 1951, 1, 2. Legendarny Ezop jako przedstawiciel chłopskiego rozumu i dowcipu, „Meander“, 1951, 5—6.

Po napisaniu artykułu wracał autor dwukrotnie do tego tematu w pracach:

1. *Geneza, rozwój i charakter bajek Ezopowych*, Rozszyty Naukowe U. Ł., Nauki Hum.-Społ., seria I, z. 7, 1957.

2. *Bajki Ezopa*. Przekład z wstępem i objaśnieniami (Biblioteka Narodowa, w druku).

Marian Goliaś

**BUKOLIKA:** gr. *βουκολικά* (l. mn. rodz. nij.), łac. *bucolica, ecloga*, ang. *bucolic, pastoral poetry*, ros. *букolica*, fr. *bucolique* (ż.), niem. *Bukolik* (ż.), też *Hirtenlied* (n.), *Schäferlied* (n.), *Hirtengedicht* (n.), *Schäfergedicht* (n.), polski termin rodzimy sielanka (od Szymonowica) i — wyszłe już z użycia — skotopaska (Kochanowski), pasterka (Nagurczewski, w. XVII), pastuszka (w. XVIII). Używany też powszechnie termin właściwie szerszy: idylla, gr. *εἰδύλλιον* (rodz. nij.), ang. *idyl(l)*, ros. *идиллия*, fr. *idylle* (ż.), niem. *Idylle* (ż.) lub *Idyll* (nij.). W Polsce jeszcze u Książnina idyl (m.).

Z greckiego *τὰ βουκολικά* „pieśni wolarzy“ (*βούκολοι*) lub *βουκολικὴ ἀοιδή* „pieśń wolarzka“; łac. *ecloga*, też *egloga* z gr. *ἐκλογή* „utwór wybrany“, ale w grece nie używa się tego wyrazu na określenie bukoliki. *εἰδύλλιον*, deminut. od *εἶδος* „obraz“, dalej „rodzaj“, więc: „obrazek, scenka rodzajowa“.

W starożytności klasycznej są to utwory poetyckie w heksametrze o charakterystycznej strukturze z często występującą cezurą po 4 stopie, zwaną dierezą bukoliczną, niedużej objętości (od około 40 do około 150 wierszy, najczęściej

nie więcej niż 100). Bukoliki greckie posługują się doryckim dialektem literackim. Tematyka utworów zaczerpnięta z rzeczywistego lub stylizowanego życia pasterskiego (ale i scenki, np. z życia rybaków, żeńców) i pasterskiej legendy. Forma często dramatyczna, czasem narracja poetycka, czasem zmieszanie elementu narracji i dramatycznego. Postaci bukoliki to przede wszystkim charakterystyczna triada pasterska: wolarz, owczarz, kozłarz z podkreśleniem swoistej hierarchii, stosownie do rodzaju wypasanego bydła i trzody. Z jedynym wyjątkiem są to mężczyźni lub chłopcy, dziewczyna pasąca trzody występuje w bukolice antycznej tylko raz (Pseudoteokryta *Oaristys*, idylla XXVII). Postaci występujące w bukolice noszą typowe imiona „pasterskie“, np. Korydon, Tityros, i w bukolice greckiej, i łacińskiej bez wyjątku greckie. Typowe elementy utworów to *agon* (spór poetycki) pasterzy prowadzony bądź w dłuższych pieśniach, bądź w krótkich, jednowierszowych nieraz zaczepkach poetyckich o bardzo dokładnej re-sponsji wewnętrznej, np.:

*Komatas:*

Muzy (a) mnie od Dafnisa więcej  
[ukochały (b) —  
Dwa kozłatka (c) niedawno w ofierze (d)  
[im dałem.

*Lakon:*

I mnie Apollo (a) kocha (b), i ja na  
[pastwisku  
Chowam jemu barana (c): Karneje (d)  
[już blisko.

*Komatas:*

Oprócz dwóch doję wszystkie płodne  
[kozy moje (e),  
A dziewczę (f) patrząc mówi: „Biedaku,  
[sam doisz!“

*Lakon:*

Lakon napełnia kosztów aż dwadzieścia  
[prawie  
Serami (e) i uwodzi chłopca (f) na  
[murawie.

*Komatas:*

W kozłarza (g) jabłkiem rzuca Klearista  
[słodka (h)  
I coś tam cicho szepce, gdy go w drodze  
spotka (i).



## Lakon:

Do mnie, pasterza (g), Kratyd przychodzi  
[młodzieńczy (h),  
Szaleję za nim! — czoło lśniący włos mu  
[wieńczy (i).

(Teokryt, *Koźlarz i pasterz* (idylla V),  
ww. 80—91, przekład Anny Świder-  
kówny).

Elementem typowym jest opis sielskiej przyrody, tła życia i pieśni: źródło, drzewa dające cień, soczysta trawa, miękkie posłania ze skór, wychwalany skromny dostatek pasterski: mleko, mięso trzód, miód z barci. Temat najczęściej opiewany to miłość szczęśliwa lub nieszczęśliwa, przy tym w bukolice antycznej zgodnie z grecką obyczajowością także i miłość chłopięca (*ἔρως παιδικός*). Z bardzo nielicznymi wyjątkami bukolika jest opowieścią o pasterskim czasie, odpoczynku połączonym z pieśnią, niesłychanie rzadko pojawia się obraz pracy, i to zwykle nie w utworach pasterskich (*Żeńcy, Rybacy*).

Bukolika jako rodzaj literacki powstaje we wczesnym okresie hellenistycznym (pierwsza połowa III w. p.n.e.), wyrastając niewątpliwie z folkloru greckiej Sycylii i południowej Italii. W swoim kształcie literackim staje się niebawem poezją literackiej ewazji, ucieczki od życia i trosk miejskich w wyidealizowany kraj sielskiej szczęśliwości. Okresy rozkwitu gatunku przypadają, co charakterystyczne, na okresy scentralizowanego jedynowładztwa (Egipt ptolemejski, czasy augustowskie, początek rządów Nerona). Niekiedy, i to już u samych początków (Teokryta *Talizje*, idylla VII), jest literacką maskaradą, później staje się w Rzymie maskaradą literacko-dworską i w kraj bukolicznej szczęśliwości przenosi przebranych w strój bóstw pasterskich władców. Jest literackim wycofaniem się z aktywnego życia swoich czasów, życia miejskiego, stęsknionym spojrzeniem wstecz, ale i pragnieniem na przyszłość, chętnie podejmuje temat mającego nastąpić w nieokreślonej przyszłości ogólnego pojednania i pokoju.

Bliska twórczości ludowej i mimowi,

niejednokrotnie będąca po prostu mimem pasterskim, zawiera mimo charakterystycznej tendencji do idealizacji żywota pasterskiego w samym doborze tematu (widzimy pieśni i odpoczynek pasterzy, niemal nie widzimy pasterza przy pracy) dużą dozę realistycznej obserwacji szczegółu, która zupełnie nie zanika nigdy aż po kres antycznej bukoliki. Jednak ewolucja gatunku w całości wykazuje coraz większe oddalanie się od obrazka realistycznego ku maskaradzie i stylizacji, co widoczne już w zachowanym zbiorze bukolicznym greckim — przybiera coraz bardziej na sile w literaturze rzymskiej (Wergiliusz i jego późni naśladowcy). Jest to poezja afilozoficzna całkowicie w Grecji, niemal całkowicie w Rzymie (gdzie poruszając treści głębsze, czyni to z wymówieniem: *paulo maiora canamus*). Jej stały ideał to niezakłócony spoczynek na łonie przyrody z jedynym wysiłkiem w zawodach pieśni i niezbyt zaciętych sprzeczkach i jedynym cierpieniem — nieodwzajemnionej miłości. Z folkloru dziedziczy (i stylizuje) śpiewność utworów, charakterystyczne powtórzenia, nieraz refren. W dalszych dziejach bukoliki dają się wyróżnić dwa nurty: poetów oblerających za wzór realistyczniejszy gatunek teokrytejski i twórców hołdujących alegorycznej sielance typu wergiliuszowego, przy czym ta druga ma o wiele liczniejsze potomstwo literackie.

Nie mamy przekazanej przez starożytność systematycznej teorii gatunku. Jako źródła do jej poznania służyć mogą tylko zachowane scholia (objaśnienia antyczne) do utworów Teokryta i podobnego charakteru uwagi gramatyków łacińskich, przeważnie komentatorów Wergilego. Uwagi te schodzą się do jednej wulgaty, zawierającej przede wszystkim trzy wersje o genezie bukoliki związanej z kultem pasterskim, a dalej przyporządkowanie systematyczne rodzaju bukolicznego, który wedle ich spostrzeżeń i zaleceń ma być swoistą reprezentacją trzech poetyckich sposobów przedstawie-

nia: dramatycznego, opowiadającego i mieszanego, w stylu „przyziemnym“ (*humilis*) czy może „mocnym“ (*ἀδρός, validus*). Dają też postulat wprowadzania jako postaci bukoliki wieśniaków i prostaków, od których nie można oczekiwać żadnej wzniosłości. Uwagi dotyczą również charakterystyki heksametru bukolicznego i jego osobliwości oraz typowych imion bukolicznych. Równocześnie komentatorzy Wergilego podkreślają, nieraz przesadnie, alegoryczny charakter poszczególnych utworów.

Posiadane przez nas bukoliki greckie wchodzą w skład zbioru, którego pierwszym poprzednikiem jest zredagowane w I w. n.e. *corpus* gramatyka Artemidora. Zrąb tego zbioru stanowiły utwory Teokryta, i to nie tylko bukoliki *sensu stricto*, ale i inne „idylle“ — hymny, *epyllia*, *enkomia* itd., nawet odległe treścią i formą wierszową od bukoliki właściwej. Dołączono do tego utwory dwu znanych z imienia następców bukolicznych Teokryta i utwory, których autorzy pozostają dla nas anonimami. Stąd trudności i wątpliwości w ocenie i co do autorstwa poszczególnych utworów. Do bukolik właściwych zaliczymy przede wszystkim dziesięć „czysto wiejskich“ — *merae rusticae*, wedle tradycyjnej numeracji idyll I, III—XI, przy czym co do dwu z tej serii (VIII i IX) powątpiewamy w Teokrytowe autorstwo. Bukolikami są też idylle XX, XXI i XXVII, chyba na pewno nie Teokrytowe. Z utworów bukolicznych następców Teokryta, Moschosa i Biona zachowane całości nie są bukolikami w ścisłym tego słowa znaczeniu, zachowały się natomiast kilku- względnie kilkunastowierszowe fragmenty. Po tej uwadze wstępnej możemy krótko nakreślić obraz rozwoju gatunku na terenie greckim.

Twórcą bukoliki literackiej jest Sycylijsczyk Teokryt (Theókritos) z Syrakuz, żyjący w pierwszej połowie III w. p. n. e. (w przybliżeniu w latach 310—250), oprócz swej sycylijskiej ojczyzny i wybrzeży południowych Italii związany

z ważnymi centrami literackimi epoki — wyspą Kos, siedzibą nowej szkoły poetyckiej i Aleksandrią w Egipcie. Wymienione już jego utwory dają nam właściwie gotową bukolikę w tym kształcie, w jakim ją charakteryzowaliśmy, typowy produkt literacki epoki, niewielkich rozmiarów utwory o nieskazitelnie wyszlifowanej formie poetyckiej. Za poprzedników w sensie ogólniejszym Teokryta uważamy trzech Dorów: Stesichora (wiek VI p.n.e.), Epicharma (wiek VI/V), Sofrona (wiek V), do których, zwłaszcza dwu ostatnich, utwory jego wyraźnie nawiązują. Jednakże żadnej bukoliki przed Teokrytem nie odnajdujemy w literaturze greckiej, a strzępy informacji tego typu są niepewne i bałamutne. Bukoliki Teokryta obejmują bądź realistyczne scenki pasterskie z terenu sycylijsko-italskiego (idylle IV, V, także i folklor rolniczy: *Żeńcy*, idylla X), bądź stylizowaną legendę pasterską dookoła dwu postaci: mitycznego Dafnisa (idylla I) i ustylizowanego na pocieszającego kochanka Polifema (idylla VI, XI), wreszcie już i maskaradę literacką (idylla III, a zwłaszcza kluczowa dla tej twórczości idylla VI *Thalysia*). Zachowane niesłusznie pod imieniem Teokryta utwory naśladowców dają bądź imitację utworów z agonem pasterskim (idylle VIII, IX), bądź przepracowują motyw pieśni miłosnej (XX), albo jako nowość i pewnego rodzaju unicum wprowadzają scenkę-dialog miłosny chłopca i dziewczyny (*Oaristys*, idylla XXVII), bądź też w jednym utworze z folkloru rybackiego (idylla XXI) konfrontują senne marzenia ciężko pracujących rybaków z twardą rzeczywistością, co zbliża ten utwór do Teokrytowych *Żeńców*.

Na połowę II w. p. n. e. datujemy również Sycylijszka Moschosa, pod którego imieniem (nie zawsze słusznie) doszły do nas cztery większe utwory (w tym jeden lament bukoliczny, który jednak wolelibyśmy traktować w innej kategorii rodzaju) i cztery fragmenty liczące łącznie niecałe 40 wierszy, przy



czym podejrzewamy, że dwa z nich to po prostu pełne, bardziej rozbudowane epigramy. Treścią ich: kontrast szczęśliwego losu wieśniaka i trudnej doli rybaka (I), łańcuch wzajemnych miłości i nienawiści z wezwaniem „Kochajcie, byście byli kochani“ (II), historia bożka rzeki zakochanego w nimfie źródła (III).

Na przełom wieku II i I p. n. e. wypada twórczość Biona z Flossy koło Smyrny w Azji Mniejszej, z której obok bukolicznego w pewnym sensie lamentu nad zmarłym Adoniszem posiadamy również 17 urywków bukoliczno-miłosnych (łącznie niecałe 120 wierszy), pełnych Afrodyty i Erosa, treściowo bliskich anakreontykom.

W r. 1932 wydano z papirusów wiedeńskich kolekcji Rainera, liczący około 50 wierszy częścią mocno uszkodzonych, tekst bukoliczny zawierający, jak się zdaje, opis agonu muzycznego z udziałem bożka Pana. Nie możemy go ani datować, ani powiedzieć o nim nic bliższego (papirus pochodzi z III w. n. e.).

Kontynuacją bukoliki greckiej, najwybitniejszą i realnie dla nas uchwytną (bo nie pierwszą) na gruncie literatury rzymskiej, są eklogi Wergilego w liczbie 10, napisane w latach 42—37 p. n. e. i (oprócz IV i VI) wyraźnie naśladowujące Teokryta zarówno w tematyce, jak i formie, wprowadzające jednak nowe, rzymskie elementy.

Jako imitacje złożone z motywów greckiego poety pisze Wergili eklogi: II (z idylli o Polifemie nieszczęśliwe uczucie przenosząc na Korydona), III (z idylli V), V (gdzie do opowieści o zgonie Dafnisa z idylli I dołącza się opowieść o jego apoteozie, bo Dafnis to już zbukolizowany Cezar), VII (zbiór reminiscencji z kilku idylli Teokryta), VIII z połączenia motywów idylli III i II. Zarówno te, jak i pozostałe eklogi są przesłane przyswojonym przez rzymskiego poetę dobrem Teokrytowym, nie kopiowanym, ale przetwarzanym. Ale dworski poeta epoki Augusta nie poprzestaje na stylizacji. Wprowadza do bukoliki maskaradę

dworsko-literacką, której u Teokryta w utworach czysto bukolicznych prawie nie było, a jeśli — jak w *Talizjach* — to tylko literacka. I wreszcie pisze eklogi zupełnie oryginalne w zamyśle, I i IX, alegoryczne, nawiązujące do stosunków Italii czy, dokładniej, okolic Mantui w okresie wynagradzania weteranów Oktawiana nadziałami ziem przeciwników. Ekloga VI to w scenerii bukolicznej wykład poglądów filozoficznych Lukrecjusza, X adresowana do poety Gallusa, pierwszego elegika (a może i bukolika?) rzymskiego. W końcu ekloga IV najsłynniejsza ze wszystkich ze względu na jej późną, chrześcijańską interpretację, zapowiedź narodzin cudownego dziecięcia, odrodzenia świata, powszechnego pokoju i szczęśliwości.

Dla dalszych dziejów bukoliki bardzo ważna jest jeszcze jedna innowacja, wprowadzenie jako tła w eklogach VII i X czarującej Arkadii, oczywiście nie realnej Arkadii greckiej.

W wergiliuszowe przede wszystkim ślady wstępuje jego łaciński następca Titus Calpurnius Siculus działający w połowie I w. n. e., autor siedmiu bukolik, z których II, III, V i VI mają charakter raczej sielski, trzy pozostałe bardziej dworski. Bóstwem tej bukoliki jest młody Neron. W ogóle i te bukoliki silnie alegoryzują. Innowacje Kalpurniusza to wprowadzenie w ramy bukoliki „systematycznego wykładu“ — wypasu owiec i kóz, raczej georgiczne w charakterze (VII), wprowadzenie jako przeciwnika pasterza w agonie — ogrodnika (II). Pieśni bukoliczne w tych utworach są już czytane i zapisywane (choć dla utrzymania sielskiego charakteru na korze drzew, eklogi I, III). Najciekawsza w pomyśle i najcharakterystyczniejsza ekloga VII: wiejski pasterz Korydon opowiada o widzianych w Rzymie igrzyskach w nowym amfiteatrze Nerona.

W służbie poetyckiej Nerona napisane zostały i dwie (uszkodzone) eklogi nieznanego autora tej epoki, nazywane eklogami z Einsiedeln. Treść ich: po-



chwala mistrzostwa poetyckiego władcy i powrót Złotego Wieku.

Z końcem III w. n. e. pisze swe utwory Marcus Aurelius Olympius Nemesianus z Kartaginy. Jest tych bukolik cztery, naśladuje w nich Wergilego i przede wszystkim Kalpurniusza (przez długi czas utwory te przypisywano Kalpurniuszowi). Niezbyt oryginalny w pomysłach, wyróżnia się formalnie śpiewnością refrenu (ekloga IV): *cantet, amat quod quisque: levant et carmina curas*.

Z końcem wieku IV powstaje charakterystyczna dla odmiany czasów i kresu antycznej bukoliki idylla O śmierciach krów. Autorem jej jest chrześcijański retor Endecheius (Severus Sanctus). Forma utworu zrywa z heksametryczną tradycją. Napisany jest w 33 strofach asklepiadejskich mniejszych. Treścią jest dialog pasterzy o pomorze bydła, na co jako środek najskuteczniejszy zaleca się przyjęcie chrześcijaństwa.

Występujące w twórczości żyjącego w tej samej epoce Auzoniusza tytuły *Idylle* i *Eklogi* nie mają nic wspólnego z bukoliką.

Bibliografia w wyborze: G. Knaack, *Bukolik* (Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopädie d. clas. Altertums-wissenschaft*, Bd. III, kol. 988—1012, Stuttgart 1899). Ph. E. Legrand, *Etude sur Théocrite*, Paris 1898. U. Wilamowitz-Moellendorff, *Die Textgeschichte d. griech. Bukoliker* (*Philologische Untersuchungen*, H. 18), Berlin 1906. *Theocritus edited with a Translation and Commentary* by A. S. F. Gow, t. I, II, wyd. 2, Cambridge 1952 (tam wyczerpujący wykaz bibliograficzny wcześniejszej literatury do bukoliki greckiej). J. Hubaux, *Les thèmes bucoliques dans la poésie latine*, Bruxelles 1930. T. A. Krasotkina, *Фольклорно-бытовые корни буколического содержания* (Вестник Древней Истории, 1948, z. 2, s. 208—212). R. Merkelbach, *Βουκολίαστία. Der Wettgesang der Hirten* (*Rheinisches Museum für Philologie*, N. F., Bd. 99, H. 2, s. 97—133). B. A. van

Groningen, *Quelques problèmes de la poésie bucolique grecque* (Mnemosyne, ser. IV, vol. XI, 1958, fasc. 4, s. 293—317, i vol. XII, 1959, fasc. 1, s. 24—53).

Z bibliografii polskiej prócz odpowiednich ustępów wielkich podręczników literatur antycznych, zwłaszcza T. Sinki *Literatura grecka*, t. II, cz. 1, Kraków 1947, *Zarys hist. lit. greckiej*, t. II, Warszawa 1959, i K. Morawskiego IV tomu *Historii lit. rzymskiej*: Vergilius i Horatius, Kraków 1916, wymienimy: L. Kamykowski, *Sielanka polska. Zasadnicze linie rozwoju i kwestia dalszych badań* (*Prace Historycznoliterackie. Księga zbiorowa ku czci I. Chrzanowskiego*, Kraków 1936, s. 145—180), praca obejmująca szkic wcześniejszych dziejów sielanki i polskie kontynuacje antycznej bukoliki. *Sielanka grecka. Teokryt i mniejsi bukolicy*. Z dod.: *Bukolika grecka w Polsce*. Przeł. A. Świderkówna, opracował J. Łanowski, Wrocław (1953), Bibl. Nar. S. II, nr 83. We wstępach obu tomików BN wskazówki bibliograficzne do literatury dawniejszej.

Jerzy Łanowski

**DRAMAT SATYROWY:** (ang. *satyr-play*, fr. *drame satyrique*, niem. *Satyrspiel*, ros. драма сатиловская), po grecku *σάτυροι* — rzadziej *δρᾶμα σατυρικόν*, otrzymał swą nazwę od satyrów, mitycznych demonów przyrody, należących do orszaku Dionizosa. Podobnie jak tragedia wywodzi się dramat satyrowy z dytyrambu, tj. pieśni kultowej, śpiewanej na cześć Dionizosa. Pieśń dytyrambiczna, pierwotnie improwizowana, z biegiem czasu z góry była przygotowywana na uroczystości Dionizosa. Według świadectw starożytnych uczynił to najpierw Arion z Metymny około r. 600 p. n. e. Jako muzyk i poeta w jednej osobie wynalazł on tzw. „manierę tragiczną”, polegającą na zorganizowaniu chóru satyrów, wyćwiczeniu z nim przygotowanej przez siebie pieśni dytyrambiczej o cha-

rakterze responsyjnym i odśpiewaniu jej następnie publicznie przez chór i jego przodownika w czasie świąt Dionizosa w Koryncie. Pod wpływem rozwijającej się równocześnie w Attyce tragedii pieśń satyrów zaczęła się stopniowo przekształcać w dramatyczną kantatę, w której obok chóru i jego przodownika występował także aktor prowadzący dialog z przodownikiem chóru. Rola dialogu była jednak początkowo bardzo ograniczona, a akcja opierała się przede wszystkim na pieśniach i swawolnych tańcach satyrów. Stąd też w pierwszej fazie rozwoju nazywano ten dramat po prostu dorycką pieśnią taneczną — *Δόριος χορεία*.

Właściwy dramat satyrowy rozwinął się z tej pieśni dopiero w Atenach, dokąd przeniósł ją Pratinas z Fliuntu, uchodzący w starożytności za twórcę dramatu satyrowego. Tutaj rola chóru została znacznie ograniczona na korzyść partii dialogicznych. Wesoła akcja satyrów, przedstawiona przez Pratinasa w teatrze ateńskim, podobała się ludowi attyckiemu i odtąd utarł się zwyczaj, że po każdej trylogii tragicznej wystawiano w Atenach w czasie świąt Dionizosa także dramat satyrowy, stanowiący jakby wesołą dystrakcję po wysłuchaniu trzech tragedii poważnych. Całą tetralogię, a więc trzy tragedie i jeden dramat satyrowy, komponował jeden poeta, co w wysokim stopniu wpływać musiało na wzajemne oddziaływanie na siebie i tragedii, i dramatu satyrowego, zwłaszcza pod względem techniki poetyckiej. Mimo zbliżenia się do tragedii dramat satyrowy zachował szereg swoich cech pierwotnych. Przede wszystkim zachowała się w nim wesoła, żartobliwa i pełna humoru akcja. Dramat satyrowy epoki klasycznej czerpie wprawdzie, podobnie jak tragedia, tematy z mitologii greckiej, ale poeci dobierają tutaj takie tematy, które nadają się do wesołego, humorystycznego potraktowania. Jak w tragedii, tak też w dramacie satyrowym pojawiają się w tej epoce w głównych rolach przeważnie postacie nie związane

z Dionizosem. Ale jeśli tragedia szuka dla siebie bohaterów przede wszystkim w eposach Homerowych i zwłaszcza w poezji cyklicznej, to dramat satyrowy lubi się zajmować bogami lub innymi postaciami mitycznymi, a o wiele rzadziej sięga do osobistości znanych z eposu. Zasadniczym elementem dramatu satyrowego jest chór, składający się z satyrów, którzy pod przewodnictwem swego ojca Sylena swą postawą i swym zachowaniem stwarzali najróżniejsze sytuacje komiczne, występując w roli rybaków, pasterzy, winiarzy, gońców, piastunów, zapaśników, atletów, zalotników, tropicieli itp. Jeśli w tragedii akcja opierała się zwłaszcza na partiach dialogicznych, to w dramacie satyrowym wybitną rolę odgrywał zawsze chór satyrów, ciągle ruchliwych, skaczących i tańczących, i popisujących się żartem, dowcipem, swawolą i przyrodzoną im lubieżnością.

Za najwybitniejszych przedstawicieli dramatu satyrowego uchodzili Pratinas i syn jego, Aristias. Obok nich jako doskonali twórcy dramatu satyrowego zasłynęli Chorylos i Ajschylos. Interesujące musiały być także dramaty satyrowe Sofoklesa. Mniejsze zdolności w tym kierunku wykazywał Eurypides. Toteż niejednokrotnie wolał on zamiast dramatu satyrowego do trylogii tragicznej dodać czwartą tragedię, zawierającą także elementy komiczne, w typie zachowanej *Alkestydy*. Wszyscy inni tragicy greccy o mniejszym rozgłosie popisywali się oczywiście na scenie ateńskiej także dramata satyrowymi, podejmując często tematy opracowane już przez ich wielkich poprzedników. Wśród nich należy wymienić Polifrasmona, Iona, Iofonta, Achajosa, Ksenoklesa, Astydamasa, Chairemona i innych.

Z bogatej spuścizny satyrografów zachowało się niewiele — przeważnie tylko tytuły dramatów i niezbyt liczne urywki samych dramatów. I tak np. na 32 napisanych przez Pratinasa dramatów satyrowych zachował się tylko jeden tytuł. Ajschylosa znamy około 15 tytułów,



Sofoklesa około 25 tytułów, Eurypidesa 7 tytułów dramatów satyrowych i szereg tytułów tragików mniejszych. W całości zachował się jedynie *Cyklop* Eurypidesa, a z początkiem bieżącego stulecia wydobyto z piasków egipskich papirus zawierający około  $\frac{3}{4}$  dramatu satyrowego Sofoklesa pt. *Tropiciiele* (Ἰχθυεῖται). W latach międzywojennych i już po wojnie wydobyto w Egipcie szereg papirusów, zawierających dość pokaźne urywki zwłaszcza z dramatów satyrowych Ajschylosa, zat. *Rybacy* (Δικτυοῦλκοι) *Uczestnicy igrzysk istmjskich* (Θεσποῖι ἡ Ἰαθμαστοί), *Prometeusz przynoszący ogień* (Προμηθεὺς πυρηόροσι) i inne drobniejsze fragmenty. Te nowe znaleziska pozwalają dokładniej poznać istotę dramatu satyrowego, jego tematykę i stosunek do tragedii greckiej. Na podstawie słownictwa występującego we fragmentach papirusowych jak również zasięgu widocznych tam zainteresowań tematycznych można stwierdzić znacznie bliższy stosunek dramatu satyrowego niż tragedii greckiej do spraw życia codziennego, a zwłaszcza do życia wiejskiego. W przeciwieństwie do tragedii greckiej, gdzie akcja rozgrywa się przeważnie przed pałacami królewskimi, w dramacie satyrowym akcja rozwija się prawie zawsze gdzieś daleko poza miastem: na otwartym polu, na wybrzeżu morskim, w zagajniku, w przełęczy górskiej lub w winnicy. W jednym tylko wypadku możemy stwierdzić, że akcja dramatu satyrowego rozgrywała się przed świątynią Posejдона na Istmie (w dramacie Θεσποῖι ἡ Ἰαθμαστοί Ajschylosa). Ale i tutaj referowane były sprawy z boiska sportowego, znajdującego się poza miastem.

W okresie aleksandryjskim, gdy gorączkowo poszukiwano nowych form literackich lub starano się ożywić stare nowymi elementami, zmienił także dramat satyrowy swój charakter, zbliżając się pod pewnym względem do komedii. Zaczęto wtedy przedstawiać w nim nie tylko postacie mityczne, ale także ludzi

współczesnych, związanych z miastem. Dramat tracił w ten sposób swój dawny charakter sielski. Tak Likofron wprowadził jako główną postać do dramatu satyrowego współczesnego mu filozofa Menedema w otoczeniu satyrów jako jego uczniów, a Sositheos szydził w jakimś dramacie satyrowym z filozofa Kleantesa. Python napisał w formie dramatu satyrowego pamflet na niewiernego skarbnika Aleksandra Wielkiego, Harpalosa, zbliżony swoim charakterem raczej do satyry rzymskiej niż do dawnego dramatu satyrowego. Zdaje się nawet, że w tym czasie nie wszystkie dramaty satyrowe były przeznaczone do wystawienia na scenie, niektóre już w swoim założeniu miały pozostać tylko dramataми książkowymi.

Z chwilą gdy w dramacie satyrowym zaczął zanikać pierwiastek mitologiczny i wiejski, gdy jako bohaterów dramatu zaczęto wybierać filozofów i inne osobistości współczesne, dramat satyrowy stracił swą pierwotną werwę i żywotność. Według Dioskuridesa Sositheos, jeden z Plejady aleksandryjskiej, czynił wtedy wielkie wysiłki, żeby przywrócić dramatowi satyrowemu dawny charakter wesoły i frywolny. Ale celu tego widocznie nie osiągnął. Pewne jest natomiast, że do dramatu satyrowego wprowadził on nowe elementy, element bukoliczny i romansowy. Ale i tym nie zapewnił dramatowi satyrowemu szczęśliwego rozwoju.

Wystawiano wprawdzie i później jeszcze dramaty satyrowe w różnych większych ośrodkach, nieraz nawet w małych miasteczkach, aż do końca starej ery. Ale jaki był charakter tych dramatów, nie wiadomo. Bo poza imionami autorów i kilkoma tytułami ich dramatów nic się nie zachowało. Zdaje się, że w ostatnich wiekach starej ery wystawiano w mniejszych ośrodkach tylko dramaty satyrowe bez tragedii. Bo na inskrypcjach greckich z różnych okolic spotyka się bardzo często imiona poetów z dopiskiem σατυρογράφος. Ale te dra-



maty nie budziły już większego zainteresowania ani u współczesnych, ani też nie znalazły rozgłosu u potomnych. Przepadły one zupełnie bez śladu jako twory efemeryczne.

Próby przeszczepienia dramatu satyrowego na grunt rzymski zawiodły zupełnie. Grecki dramat satyrowy zamarł ostatecznie na przelomie starej i nowej ery i już nigdy się nie odrodził. Jest to jedyny gatunek literacki, który nie wywarł żadnego wpływu na literatury nowsze.

Bibliografia: W. Aly, *Satyrspiel*, [w:] *Real-Encyclopädie d. class. Altertumswissenschaft*, Zweite Reihe, zweiter Band, Stuttgart 1923, szp. 235 nn. L. Campo, *I drammi satireschi della Grecia antica*, Milano 1940. P. Guggisberg, *Das Satyrspiel*, Zürich 1947. R. C. Flickinger, *The Greek Theatre and its Drama*, Chicago 1936. A. W. Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysos in Athens*, Oxford 1946. Tenże: *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1953. Tenże: *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford 1927. W. Steffen, *Grecki dramat satyrowy*, „Eos”, 47, 1954/55, s. 59 nn. Tenże: *Dramaty satyrowe Aischylosa*, „Eos”, 42, 1947, s. 148 nn. Tenże: *Dramaty satyrowe Sofoklesa*, „Eos”, 44, 1950, s. 15 nn. F. Brommer, *Satyrspiele. Bilder griechischer Vasen*, Berlin 1959.

Wiktor Steffen

**HEROIDY:** starogr., fikcyjne listy miłosne kobiet z epoki bohaterskiej (heroin), znanych z mitologii greckiej. List taki jest czystą fikcją, która ignorując rzeczywistość przyjmuje, że heroiny znały sztukę pisanía albo że np. Penelopa wysłała list do Odyssa, nie znając przecież jego adresu.

Dopiero u Rzymian, u Owidiusza, spotykamy się z tym zupełnie nowym rodzajem literackim, którego powstanie i dalsze etapy rozwojowe nie są do-

kładnie znane. *Heroidy* Owidiusza przedstawiają się nam (tak jak *Iliada* Homera) jako utwory od razu doskonałe, choć są to dla nas pierwsze okazy tego rodzaju.

Niektórzy wywodzą heroidy z rozszerzonego epigramu hellenistycznego albo z tzw. nowej komedii. Nowością byłoby wprowadzenie przez Owidiusza pierwiastka mitologicznego. Na gruncie rzymskim heroidy są blisko spokrewnione z popularną tam subiektywną elegią miłosną, w której wypowiadały się również kobiety. Bezpośrednim poprzednikiem Owidiusza jest prawdopodobnie współczesny mu elegik Propercjusz, który kazał młodej Rzymiance pisać fikcyjny list miłosny do męża przebywającego na wojnie (IV, 3). Źródeł takich sfingowanych listów należy szukać również w szkołach retorycznych, gdzie do programowych ćwiczeń, tzw. *progymnasmat*, należało układanie takich utworów, które by wyrażały myśli i wrażenia jakiejś osoby mitycznej albo historycznej w określonej sytuacji.

Owidiusz, jedyny dla nas reprezentant tego gatunku w starożytności, napisał 14 listów heroin oraz 1 list osoby historycznej (poetki Safony, przełom VII i VI w.). Pisze więc np. Penelopa do Odyssa (I), Ariadna do Tezeusza (V), stęskniona Laodamia do Protesilaosa (XIII), zakochana Safona do Faona (XV), Medea (XII), Homerowa Bryzeida, kochana przez Achillesa (III), Fedra do Hipolita (IV), nawet Dydona, znana z *Eneidy* Wergilego (VII).

Ponadto ułożył Owidiusz jeszcze 6 listów, rozdzielonych na 3 pary miłosne: Parys — Helena, Leander — Hero, Akontios — Kydippe.

Treści dostarczyła poecie spopularyzowana wśród ówczesnych ludzi wykształconych mitologiczna tradycja oraz własna jego lektura (Homer, tragicy). Forma listu dawała Owidiuszowi wielką swobodę, a znakomity obserwator natury kobiecej, jakim był autor wierszowanej *Sztuki kochania*, pozwolił swoim bohaterkom wypowiadać się bez żadnych

obslonek, tak jak w rzeczywistym liście. Charaktery kobiet zostały tu silnie zróżnicowane: obok sielankowo naiwnych występują również poważne i wierne małżonki. W duszach, zwłaszcza opuszczonych kobiet, rozgrywa się walka między miłością a nienawiścią.

Na Owidiuszu urywa się cała ta twórczość. Słyszymy tylko, że niejaki Sabinus, współczesny poecie, ułożył poetyckie odpowiedzi na pojedyncze (prawdopodobnie wszystkie) *Heroidy*, ale te utwory nam się nie zachowały. Jest to właściwie jedynie objaw wpływu Owidiuszowych *Heroid* w starożytności. Widocznie rodzaj literacki, wprowadzony przez poetę, był tak przez niego wydoskonalony, że nie mógł się nadal rozwijać, a wszystkie późniejsze próby mogły być tylko prostymi naśladownictwami.

W następnych stuleciach aż do XVI w. heroidy stanowią niedościgły wzór listów miłosnych, chociaż spotykamy tylko nieliczne poetyckie listy miłosne. Tak np. pod imieniem Sabinusa zachowały się takie listy humanisty Angelusa Kwirynusa Sabinusa (ok. r. 1476). Z tego samego stulecia pochodzi humanistyczne uzupełnienie I *Heroidy*. Zachowało się również kilka listów z tych czasów, pisanych w stylu Owidiusza (np. list Dydony do Eneasa).

Także i w Polsce pojawiają się w epoce Odrodzenia dość liczne naśladownictwa heroid. Tak np. Andrzej Krzycki (przełom XV i XVI w.) pisze w imieniu Barbary dwa listy do króla Zygmunta (II, 12, 13), opierając się na I, VII i XIII *Heroidzie*, na co zwrócił uwagę już wydawca Krzyckiego, K. Morawski. To samo widać i w innych listach miłosnych Krzyckiego, np. w liście do Diamanty (VI, 10) lub Urszulki (VI, 26). Z poetów zagranicznych należy tu XVI-wieczny J. Post (*List do Blandyny*) lub P. He-lissus (*List do Rozyny*).

Bibliografia: R. Gansiniec, *Polskie listy miłosne*, Lwów 1925, Ossolineum. W. Kraus, *Ovidius, Real-Encyclopädie der classischen Altertums-*

*wissenschaft*, Pauly-Wissowa, 36, 1942, rozdz. 14. K. Morawski, *Owidiusz i elegicy w epoce Augusta*, Kraków 1917, AU, s. 93 n. M. Schanz, *Geschichte der römischen Literatur*, II, 13, München 1911, s. 275 n. J. Schnayder, *Antologia listu antycznego*, Bibl. Nar. S. II, nr 117, Wrocław—Kraków 1959, Wstęp, s. XLVIII n., przekłady s. 237 n.

Jerzy Schnayder

**HILARODIA** zob. STAROŻYTNA PIOSENKA KABARETOWA

**JONIKOLOGIA** zob. STAROŻYTNA PIOSENKA KABARETOWA

**KINAJDOLOGIA** zob. STAROŻYTNA PIOSENKA KABARETOWA

**LYSIODIA** zob. STAROŻYTNA PIOSENKA KABARETOWA

**MAGODIA** zob. STAROŻYTNA PIOSENKA KABARETOWA

**SYMODIA** zob. STAROŻYTNA PIOSENKA KABARETOWA

**PARAKLAUSITHYRON:** starogr. „pieśń przed zamkniętymi drzwiami” (domyslnie: kochanki), jeden z motywów antycznej elegii miłosnej, związany z erotycznymi przeżyciami młodzieży, zwłaszcza na tle wielkomiejskiego życia epoki hellenistycznej. Toteż utwory należące do tego drobnego rodzaju literackiego stanowią dobrą ilustrację antycznego życia. Przyjmują one, że w sferze erotyki drzwi odgrywają ważną rolę: umożliwiają wzgl. zamykają dostęp do osoby uko-chanej. Ponadto poetycka fantazja Rzymian przypisuje drzwiom cechy istoty żyjącej, więc kochanek zwraca się do nich z prośbą lub z przekleństwami.

*Paraklausithyron*, zbliżone mniej więcej do nowożytnej serenady, wykazuje znaczną pomysłowość poetów w zasadniczym ujęciu i wariacjach tradycyjnego tematu. Tak np. sielankopisarz Teokryt (III w. p. n. e.) przeniósł cały motyw



do środowiska wiejskiego: prosty, niewykształcony pasterz, któremu jednak poeta hellenistyczny kazał się powoływać na uczone reminiscencje i przykłady z mitologii, opiewa swe uczucia miłosne przed grota ukochanej Amarylidy. *Paraklausithyron* zostało tu widocznie wyrwane z macierzystej sfery miejskiej, grota bowiem drzwi nie posiada. Dziwną i chybioną koncepcję paraklausithyronu dał znów nieznany naśladowca Teokryta (prawdop. I w. p. n. e.), który kazał kochankowi po długiej skardze miłosnej powiesić się na drzwiach ukochanego chłopca.

*Paraklausithyron* było ulubionym motywem wielu greckich epigramatyków i doczekało się u nich naturalnego oraz dosyć oryginalnego ujęcia. Szczupłe ramy epigramu nie pozwalają na rozwlekłe odmalowanie uczuć miłosnych, a sytuacja i nastrój paraklausithyronu musi być przedstawiony zwięźle: noc, deszcz lub burza, śnieg albo obraz gwiaździstego nieba, czasem wieniec zroszony łzami, który kochanek chce zawiesić na zamkniętych drzwiach. Słyszymy skargi to na niewolę w służbie Cyprydy, to na Zeusa, który niepogodą nie potrafi odstrążyć kochanka. Inni znów pytają, co też porabia ukochana, czy jest sama, a wreszcie życzą nieczulej, aby i ona tak się kiedyś męczyła pod drzwiami. Tematyczna pomysłowość epigramów z czasem słabnie, w utworach I wieku przed i I w. n.e. Zanika również osobiste uczucie poety, a cała ta twórczość staje się teraz sprawą czysto literacką.

Rzymskie paraklausithyrony nie tylko nawiązują do tych greckich tradycji, ale wzbogacają je rodzimymi, włoskimi motywami. Greckim utworom obca jest prawie zupełnie personifikacja drzwi. Tymczasem już u Plauta (III—II w. p. n. e.) zakochany młodzieniec dwukrotnie pozdrawia drzwi swojej kochanki i czyni to w typowym stylu starorzymskiej modlitwy. Motyw ten, nie znany Grekom, przypomina formalnie i treściowo zachowaną u Katona modlitwę do Janusa,

boga bram i drzwi (*ianua*). Ten czysto rzymski kult drzwi odpowiada zresztą planowi domu rzymskiego, w którym drzwi prowadzą bezpośrednio z ulicy i mają w sobie coś reprezentacyjnego, podczas gdy w domu greckim drzwi wiodą tylko do otwartego dziedzińca, za którym dopiero znajdują się pomieszczenia mieszkalne. Tak więc Plaut personifikuje podwoje pod wpływem starorzymskich wierzeń religijnych: zakochany Fedromus po uroczystym pozdrowieniu drzwi zaklina je, by się otwarły i wypuściły jego ukochaną.

Dalszy krok na drodze tej poetyckiej personifikacji zrobił Katullus, wprowadzając drzwi jako osobę mówiącą. Poeta rozmawia z drzwiami domu pewnej osławionej piękności w Weronie i czyni im wyrzuty, że tak lekkomyślnie wpuszczają kochanków. Drzwi zaś tłumaczą się, że są bezsilne wobec właścicieli domu. *Paraklausithyron* z monologiem personifikowanych drzwi spotykamy znów u Propertjusza: one są tutaj główną „osobą“ utworu i zaniepokojone o dobrą sławę swej pani narzekają na jej zbyt swobodne życie, na nocne odwiedziny i kłótnie podpitych kochanków, którzy dobijając się do drzwi powodują ich uszkodzenie. Drzwi muszą też nieraz wysłuchiwać pieśni kochanka, który usadowił się na progu. Takie *paraklausithyrony* przytacza właśnie poeta: zawiera ono wspomnienie kochanki, która może spoczywa w ramionach innego, oraz typową dla rzymskich pojęć skargę na nieczulość drzwi.

Paraklausithyrony Horacego i Tybulla nie wprowadzają niczego kompozycyjnie nowego, przy czym Horacy zwracając się wyłącznie do ukochanej powraca raczej do greckiej koncepcji. Owidiusz przetworzył o tyle stary motyw, że kazał kochankowi wystąpić z prośbami do — odźwiernego, by mu zechciał otworzyć. W tym nieco odmiennym ujęciu nabiera stary motyw nowego oświecenia. Jest to zarazem ostatni etap rozwojowy paraklausithyronu na terenie rzymskiego pi-



śmiennictwa. Wyrafinowany i sprytny kochanek stara się wpłynąć na odzwierne go podstępem i obietnicami, to znów skargą i groźbami. Nie dopuszczony odchodzi w końcu bez żalu: typowy lekkoduch augustowskiego Rzymu, dla którego łatwa miłość jest codzienną strawą. Tak więc w rzymskim ujęciu okazuje *paraklausithyron* pewien stopień samodzielności i zdaje się świadczyć o rzymskiej oryginalności opracowania przynajmniej na tym małym odcinku piśmiennictwa.

W konkretnej twórczości literackiej występuje *paraklausithyron* w formie elegii, sielanki, epigramu albo jako wkładka w komedii. Po raz pierwszy spotykamy się z motywem *paraklausithyronu* w starszej greckiej liryce klasycznej, we fragm. (65) Alkajosa (VII w. p. n. e.). Jako wkładkę wprowadził *paraklausithyron* do komedii sławny Arystofanes (*Kobiety święcące Tesmoforie*, w. 952 n., w. 960 n., 973 n.; V w. p.n.e.). Mamy tu zwykłą prośbę o otwarcie drzwi, groźby oraz wezwanie Cyprydy i Erosa. — Największe nasilenie całej tej produkcji przypada, zdaje się, na epokę hellenistyczną z jej typowym życiem wielkomiejskim. Posiadamy jednak tylko ślady utworów z tej epoki: epigram (63) Kallimacha i wspomnianą sielankę (3) Teokryta oraz niefortunne późniejsze naśladownictwo (Teokr. nr 23). — Dużo *paraklausithyronów* odnajdujemy w epigramach *Antologii palatyńskiej*. Są to utwory znanych epigramatyków: Asklepiadesa, Posydyppa, Meleagra, Rufina, Stratona. Z rzymskiego terenu wchodzi w rachubę Plauta komedia *Kurkulio* (w. 16 i 88 n.) i Katullus (67), zaś z epoki augustowskiej Propercjusz (I, 16), Tybullus (I, 2) i Horacy (*Ody*, III, 10). Ostatnie rzymskie *paraklausithyrony* spotykamy wreszcie u Owidiusza (Am. I, 6).

Bibliografia: E. Burck, *Das Paraklausithyron*, *Das humanistische Gymnasium*, 43, 1932, s. 186 n. H. B. Canter, *The Paraklausithyron as a Literary Theme*, „*American Journal of Philology*“, 41, 1920, s. 355 n. F. O. Copley, *Exclu-*

*sus amator*, Madison, *Proceedings of Am. Philol. Assoc.* IX (1955), s. 176 n. P. Maas, *RE*, 36, 2/3 1949, s. 1202, s. v. P. de la Ville de Mirmont, *Le Paraklausithyron dans la littérature latine*, *Mélanges-Havet*, Paris 1909, s. 573. M. Schanz, *Geschichte der römischen Literatur*, II, 13, München 1911, s. 399 n.

Jerzy Schnayder

**PERIPLUS:** starogr. dosł. „opłynięcie dookoła“ (domyślne: lądu), wzdłuż brzegów morza lub wyspy. W literaturze starogr. pojawia się opis takiej żeglugi wzdłuż całego wybrzeża lub tylko jego części. Podstawą całego rodzaju literackiego była słaba na ogół orientacja starożytnych podczas żeglugi przybrzeżnej. Jako opis takiej żeglugi należy *periplus* raczej do geografii. Trzeba odróżnić *periplus* od tzw. *periodos*, ogólnego opisu ziemi, oraz od *periegezy* (prozaicznego przewodnika po kraju lub miejscowości, por. **PERIEGEZA**).

Wcześniej spisywano *periplus* dla celów praktycznych. Opisy tego rodzaju, które jako środek pomocniczy literacki uzupełniały doświadczenia żeglarzy, ulepszano z czasem na podstawie autopsji późniejszych podróżników. Obok tego zaznaczały się tu również literackie wpływy. Sama nazwa, nie znana jeszcze Homerowi, pojawiła się prawdopodobnie w związku ze spopularyzowaniem i literackim zużytkowaniem słynnej ekspedycji Kartagińczyka Hannona, który w V w. opłynął zachodnie wybrzeża Afryki, ale wobec rozwoju greckiej żeglugi, zwłaszcza w dobie kolonizacji, prawdopodobne jest wcześniejsze pojawienie się krótkich notatek o opłynięciu wybrzeży, przeznaczonych dla żeglarzy. Periplusy stanowią konieczne podłoże dla kartografii i w ogóle geografii, były też zaczynem tych gałęzi wiedzy. Naukowa geografia epoki hellenistycznej nie jest wprost do po-myślenia bez tych *periplusów*, które podawały odległości, oznaczały położenie

miejsowości, wysp itp. Długo też utrzymywało się znaczenie periplusu dla żeglarsstwa. Jeszcze w XI wieku n. e. kontynuują te tradycje włoskie mapy przybrzeżnej żeglugi, tzw. portolany, oparte na podobnych opracowaniach późnołacińskich, ale od greckich zależne. Dopiero wynalezienie kompasu i sporządzenie map morskich usprawniły istotnie technikę nautyczną, podczas gdy periplusy tylko w małym zakresie i niedokładnie podawały kursy wg kierunków wiatrów i stron świata.

Istniały różne rodzaje periplusów. Jedne odnosiły się np. do brzegów M. Śródziemnego lub Czarnego (a więc do mórz wewnętrznych), inne dotyczyły żeglugi dookoła wysp, a nawet Oceanu (*periplus* zewnętrzny), gdzie oczywiście nie było mowy o pełnym opisie.

Motywy charakterystyczne. Punktem wyjścia jest wybrzeże. Do ułatwienia orientacji po jego terenie służą liczne lokalne przyimki, którymi również operuje i *periegeza*, częściowo formułki czasownikowe (np. sąsiaduje, następuje, minęliśmy itd.). Wymienia się narody zamieszkujące brzegi, kraje, przylądki i rzeki, miejscowości i porty. Często podawane są odległości (w stadiach) oraz czas trwania podróży (w dniach). Po zakończeniu jakiegoś większego, zamkniętego geograficznie odcinka wybrzeża podawane są ogólne cyfry odległości. Obok tego występują krótkie informacje odnoszące się do zjawisk meteorologicznych, wiatrów, rzek i ich ewentualnej przydatności do żeglugi, podkreśla się możliwości lądowania, charakter portów i miejsc postoju. Wspomina się skały, przypływ i odpływ morza, podaje informacje o mieszkańcach i ewentualne przestrogi. Ważne są informacje o obecności źródeł w miejscach lądowania. Zwykle pomija *periplus* szczegóły kulturalne, etnograficzne i historyczne. Np. w periplusie przypisywanym Skylaksowi (zob. niżej) tak przedstawia się suchy opis Attyki: „Najpierw Eleusis, gdzie znajduje się świątynia Demetry i muro-

wana warownia (naprzeciw leży wyspa Salamina, miasto i port). Potem Pireus, mury i Ateny. Pireus zaś ma trzy porty. Potem znajduje się przylądek Sunion ze świątynią Poseidona. Jest też wiele innych portów w Attyce...”

Zależnie od powodu powstania takiego opisu, od specjalnych zamierzeń autora lub wpływów literackich, *periplus* może mieć jednak różnorodny charakter, nawet historyczno-antykwaryczny lub paradoksomograficzny, tzn. gdy zajmuje się notowaniem różnych osobliwości i niezwykłych zjawisk przyrody danego kraju.

Najstarszy *periplus* w literaturze greckiej to poetycki opis wędrówek Odyseusza wzdłuż brzegów (*Odys.*, IX, 39 i n.). Odpowiada mu w literaturze rzymskiej analogiczny opis podróży Eneasza w III ks. *Eneidy*. Najstarszy *periplus* prozaiczny to tzw. *Periplus Massiliensis* z VI w. p. n. e., prawie pierwsza książka prozaiczna grecka, o której słyszymy, prawdopodobnie Eutymenesa z Marsylii. Obok niego wymienia się Skylaksa z Kariandy (również VI w.), którego *periplus* odnosił się do całego M. Śródziemnego i Czarnego; zaginiony ten *periplus* zastępuje nam zachowany częściowo, przypisywany Skylaksowi *Periplus dookoła Europy, Azji, Libii*, pochodzi on jednak z czasów późniejszych, może z IV w. p. n. e. — Natomiast zachował się *periplus* Hannona, odnoszący się do brzegów zach. Afryki. Jest to grecki przekład punickiego oryginału, dokonany w IV w. Jeden egzemplarz ze spalonej biblioteki miasta Kartaginy dostał się potem do Rzymu i tu został również przetłumaczony na język łaciński w II wieku p. n. e.

Nie zachował się żaden *periplus* grecki w oryginale. To, co posiadamy (wydane w zbiorze K. Muellera *Geographi Graeci minores*, t. I), nie może uchodzić za wzorzec tego rodzaju literackiego. Jeszcze najlepsze wyobrażenie o tej produkcji daje anonimowy *Stadiasmus* (niby Pomiar) *Maris Magni* z czasów bizantyńskich, oparty jednak na dobrych źródłach z epoki hellenistycz-



nej. Bizantyński tzw. *Anaplus* (niby Wy-  
płynięcie na...) *Bospori* wskazuje znów,  
jak mógł wyglądać *periplus* oparty na  
autopsji. Do tego dochodzi wspomniany  
*periplus* Skylaksa oraz geografa Menippa  
z Pergamonu (I w. p. n. e.), zachowany  
w wyciągu Markiana (IV w. n. e.), *Pe-  
riplus Ponti Euxini* Arriana w formie  
listu (II w. n. e.) oraz inne znane z frag-  
mentów lub tylko z nazwisk autorów.  
Mnaseas (przełom III i II w. p. n. e.)  
z Patara opisywał osobliwości świata  
w geograficznym porządku w formie pe-  
riplusu, jak to wynika z samego tytułu.  
Wybrzeże morza zewnętrznego (oceanu)  
opisał Pyteas z Marsylii, największy  
podróżnik i odkrywca starożytny, który  
żeglując (w IV wieku p. n. e.) z Hisz-  
panii, opłynął Brytanię, dotarł do Islan-  
dii, może do Norwegii i wysp Féroe.

**Bibliografia:** H. Berger, *Ge-  
schichte der wissenschaftlichen Erdkunde  
der Griechen*, 1903, s. 2. R. E. Dickin-  
son, O. Howald, *The Making of Geo-  
graphy*, Oxford 1933. F. Gisinger,  
*Periplus*, RE, t. 37, kol. 839 nn. R. Gün-  
gerich, *Die Künstenbeschr. in der  
griech. Literatur*, München 1950. H.  
Frisk, *Le periple de la Mer Erythrée  
suivi d'une étude sur la tradition et la  
langue*, Göteborg 1927. G. Thomson,  
*History of Ancient Geography*, Cam-  
bridge 1948.

Jerzy Schnayder

**PRO-OIMION:** starogr., por. pro-log.  
Obok ogólnej nazwy hymnu, którą ozna-  
czano homeryckie utwory ku czci bogów,  
istniało również określenie *pro-oimion*,  
niby wstęp do wygłoszenia bohaterskiego  
poematu, który już w Homerowej *Odysei*  
nazywa się *oimé*.

Termin *pro-oimion* wyszedł prawdo-  
podobnie z liryki. Według Plutarcha (*De  
mus.* 6) tak nazywał się pierwszy człon  
muzyczno-poetyckich utworów Terpandra  
(twórca muzyki doryckiej, VII w. p.n.e.),  
wyprzedzający większą partię poetycką.  
Pierwotna nazwa pieśni wstępnej roz-

szerzyła później swój zakres i oznaczała  
również hymn, nawet znaczniejszej dłu-  
gości. Jeżeli rapsod występował publicz-  
nie z recytacją eposu, to rozpoczynał ją  
od krótszego lub dłuższego pozdrowienia  
boga, ku czci którego odbywała się uro-  
czystość. Świadek Pindara (*Nem.* 2, 1)  
stwierdza wyraźnie, że *pro-oimiony* były  
ściśle związane z wykonywaniem sztuki  
rapsodycznej i że rapsodowie zaczynali  
swe występy od takich *pro-oimionów*.  
Ale niekiedy rozwijali oni obszerniej  
opowieść o czynach i cnotach boga i wte-  
dy na tej części utworu spoczywał głów-  
ny punkt ciężkości. Taki jednak „wstęp“  
o kilkuset wierszach byłby kompozycyj-  
nym nonsensem. Starano się to objaśnić  
w dwojaki sposób: albo ta nazwa zo-  
stała przeniesiona z małych hymnów na  
większe (Allen, Sikes), albo też nawet  
najdłuższe hymny trzeba uważać za *pro-  
oimiony*, ale następująca po nich recyta-  
cja (*oimé*) była wtedy odpowiednio dłu-  
ga i mogła się przedstawiać jako kilku-  
dniowe zawody rapsodyczne (Schmid—  
Stählin).

Na wstępny charakter *pro-oimionu*  
wskazują zachowane w zakończeniach  
wielu nawet najdłuższych hymnów ho-  
meryckich formułki przejściowe. Np.:  
„Bądź pozdrowiony, boże, a ja wspom-  
niawszy ciebie wspomnę i o innej pie-  
śni“. Formułki występują niekiedy z pe-  
wną odmianą stylistyczną, np.: „Za-  
czawszy od ciebie, przejdę do innego  
hymnu“, albo: „Witaj, bogini, ochraniaj  
to miasto i zacznij pieśń!“ Tradycyjne,  
wstępne formułki utrzymały się długo,  
spotykamy je nieco zmodernizowane  
jeszcze w hymnie Kallimacha (III w.  
p. n. e.), który w hymnie na Zeusa za-  
pytuje uczestników biesiady, czy jest  
coś lepszego od Zeusa do opiewania przy  
libacji.

Zwykłą formą metryczną *pro-oimionu*  
jest heksametr epepej, istniało jednak  
*pro-oimion* również w dystychach. Np.  
na początku zbioru poezji Teognisa (VI  
w. p. n. e.) spotykamy krótkie *pro-oimion*  
zbudowane z dystychów ku czci Apolli-



na, przeznaczone zapewne do wygłoszenia podczas biesiady. Do tych wezwań w dystychach zbliżają się niektóre pieśni liryczne Safony ze wstępną inwokacją bóstwa. Nazwę *pro-oimion* odnosili bowiem starożytni, niezbyt dokładni w sprawach terminologicznych, nie tylko do hymnów, ale również do niektórych utworów lirycznych, np. do jednej z pieśni Alkajosa, współczesnego Safonie.

Już w hymnach opowiadał poeta legendę kultową obiektywnie i bezosobowo albo występował tu osobisty stosunek wieszcz do boga i wtedy poeta zwracał się do bóstwa o pomoc. Zawartość treściową *pro-oimionu* stanowi więc wezwanie do boga o pomoc przy śpiewie, czyli inwokacja. Od inwokacji zaczyna w Homerowej *Odysei* nadworny śpiewak pieśń o upadku Troi. Takie wezwanie muzy mamy zresztą na wstępie zarówno samej *Iliady*, jak i *Odysei* i to już zostało jako tradycyjne *pro-oimion*, zarówno poematu epickiego, jak i eposu dydaktycznego. Spotykamy ten motyw u najpóźniejszych epigonów Homera i Hezjoda. Do stylu homeryckiego *pro-oimionu* należy również podawanie jakby próbki treściowej, zapowiadającej w kilku słowach właściwe opowiadanie. Tak np. już z *pro-oimionu Iliady* dowiadujemy się, że gniew Achillesa stał się powodem wielu nieszczęść dla Achajów i wielu z nich stracił do Hadesu, zaś *pro-oimion Odysei* zapowiada częściowo treść całego eposu: będzie tu mowa o przebiegłym mężu (poeta tajemniczo nie wymienia jego nazwiska), który po zburzeniu Troi zwiedził wiele miast, poznał sposób myślenia wielu ludzi i doznał wielu przygód na morzu, gdy ratował siebie i towarzyszy w powrocie do domu. Po takiej zapowiedzi występuje w *Odysei* ponowne wezwanie bogini.

Psychologiczne podłoże *pro-oimionu* znajduje uzasadnienie w centralnej koncepcji starszej literatury greckiej, według której człowiek nie jest bynajmniej twórcą literackiego dzieła, ale tylko odbiorcą i jakby narzędziem wyższej siły.

Taka myśl ogarnia Greka archaicznego, gdy nie obciążony jeszcze tradycją literacką, jak w późniejszych epokach, zamierza głosić, co mu natchnienie dyktuje. Wiersz, podobnie jak pomysł i mit są to dary nieziemskiego pochodzenia. Istoty, które je zyskują poecie, to bóg lub bogini, muza albo muzy, córki Zeusa. One to tworzą, a nie człowiek. Najstarsza poezja grecka jest anonimowa, a poeta nic nie mówi o swej osobie. Ta wiara przybiera różne formy: mityczni poeci, Orfeusz i Muzeusz, uchodzą za synów muz, ale i historyczny Pindar nazywa muzę swoją matką.

Bóg objawia się poecie we śnie, w nocy lub w upalnej godzinie południa. Tak np. muzy przemówiły do pasterza trzód Hezjoda i uczyniły go poetą (*Teog.* w. 9 n., 22 n.), gdy pasł trzody na zboczach Helikonu. Tradycyjnym echem odbił się ten motyw po 400 prawie latach u hellenistycznego poety Kallimacha, który głosi, że we śnie zaniesiony został na Helikon i tam dzięki muzom poznał początki wielu spraw (tzw. *aitia*). Również rzymskiego Enniusza duch Homera wprowadzał we śnie w istotę świata. Poeci chętnie mówią wtedy o jakichś przepięknych ustroniach, gdzie ich duch otrzymuje boskie dary, a źródła i ogrody muz, gaje i groty jako miejsca wtajemniczenia stają się z czasem stałymi motywami literackimi, zwłaszcza w poezji aleksandryjskiej i rzymskiej. Wszystko to świadczy o poczuciu ścisłej zależności sztuki ziemskiej od boskiego natchnienia.

Owa najstarsza wiara, że bóstwo samo opiewa i z ust boga pochodzi cała poezja ludzka, dochodzi do głosu np. u Hezjoda w początkowych wierszach *Prac i dni*: poeta przyzywa muzy, które opiewają sławne czyny bogów i ludzi, by mu pomogły sławić własnego ojca, Zeusa. I w *pro-oimionie* Hezjodowej *Teogonii* odzywa się wierzenie, że ziemska poezja jest tylko echem boskiej siły. Muzy wiedzą wszystko, nawet fałsz. Z tym łączy się prośba, by muzy same opowiedziały treść *Teogonii*. Są również przykłady na

współdziałanie boskiej i ludzkiej siły, np. w słynnym katalogu okrętów (II ks. *Illiady*, w. 484 n.): zaczyna się od inwokacji muz, by wymieniły pocie wodzów greckich, ponieważ same są boginiami i stąd wszystko wiedzą, podczas gdy poeci słyszą tylko pogłoski. Starożytny komentator (scholiasta) objaśnia dość naiwnie to miejsce: przy opiewaniu gniewu jednego Achilleasa wystarczyła Homerowi (w pro-oimionie *Iliady*) jedna muza, tu mając wymieniać przeróżne krainy i miasta całego ówczesnego świata greckiego wzywa ich cały chór.

Z eposu dostało się *pro-oimion* nie tylko do hymnów, ale i do liryki choralnej i indywidualnej. Według tradycji stary Alkman (VII w. p.n.e.) prosił na początku jakiegoś utworu muzę, aby mu dała siłę. Powtarza się tu stara koncepcja, że to bóg śpiewa, a nie człowiek. Spotykamy ją w następnym stuleciu u Steżychora, Pindara i Bakchylidesa (VI—V w. p.n.e.). Muzy wzywa i Safona (frag. 83), i chór komedii staroattyckiej, by wspólnie z ludźmi śpiewały i tańczyły, wzywa je potem i Horacy (*Pieśni* III, 4):

Zstąp z niebios, Kalliope,  
i zaśpiewaj ninie  
długie pienie przy fletni  
wótrze, o królowo!

(J. Zawirowski)

Przed wszystkim w epopei, i to w najstarszych jej okazach, odzywają się takie wezwania: bogini bowiem tworzy wielkie eposy, poeta nasłuchuje.

Por. 1 w. *Iliady*: „Gniew Achilla, bogini, głoś obfity w szkody ...“ (F. Dmochowski) — oraz 1 w. *Odysei*: „Muzo, męża wyśpiewaj ...“ (L. Siemieński) i początek cyklicznej *Tebaidy*: „Argos, spragnione wody, opiewaj, bogini ...“ Utrzymała się taka inwokacja z czasem z pewną stylistyczną odmianą bardzo długo w poematach bohaterskich i dydaktycznych. *Pro-oimion* z wezwaniem bóstwa jest w V w. p.n.e. czymś tak naturalnym, że mogło wystąpić w parodii po-

ematu bohaterskiego. Spotykamy je np. w zachowanej z tego czasu epopei *Wal-ka żab z myszami*:

Z Helikonu niech cały muz orszak przy-  
będzie,  
niechaj natchnie me serce, mym  
śpiewem kieruje!

(R. Palmstein)

Jako parodię zastosował uroczyste *pro-oimion* potem Horacy (*Sat.* I, 5) przed opisem pospolitej kłótni w przydrożnej karczmie.

Istniał również odrębny typ *pro-oimionu*, w którym autor podkreślał siebie jako twórcę: por. np. początek cyklicznej *Malej Iliady*: „Ilion opiewam, Dardanę, co piękne żywi rumaki...“ oraz początek homeryckiego hymnu do Artemidy: „Artemis opiewam, szumną, złotoluką ...“ (Tad. Bocheński). W takim *pro-oimionie* brak wezwania muz. Jako przykład na to cytuje Horacy (*Ars poet.* 136 n.) początek jakiegoś cyklicznego eposu („Los Priama wyśpiewam i przesławną wojnę ...“) i przeciwstawia mu znane *pro-oimion Odysei*. A więc już Horacy zauważył kontrast między *pro-oimionem* zaprzeczającym i podkreślającym osobę poety.

Zresztą brak inwokacji w epopei należy do rzadkości. Nie spotykamy jej np. u rzymskiego epika Lukana (I. w. n.e.) i u współczesnego Statiusa, który na wstępie *Tebaidy* wspomina tylko „zapal pieryjski“, ale w *Achileidzie* przyzywa boginię. Brak inwokacji również u ostatniego greckiego epigona epiki homeryckiej, u Kwintusa ze Smyrny (IV w. n.e.).

Poza kilkoma znanymi nam wyjątkowymi wypadkami braku inwokacji występuje ona np. u Antymacha z Kolofo-nu (IV w. p.n.e.), który tak rozpoczyna swą *Tebaidę*: „Opiewajcie, Kronidy Zeusa potężnego córy ...“

Najwybitniejszy z zachowanych epików okresu aleksandryjskiego, Apolloniusz z Rodu (III w. p.n.e.), ma przed każdą prawie księgą *Argonautyków* osobne *pro-oimion*: w I ks. czytamy wezwanie Zeusa, w III ks., która opowiada miłosne



dzieje Medei i Jazona, jest wezwanie muzy miłosnej pieśni, Erato. Charakterystyczna inwokacja rozpoczyna IV księgę:

Sama opowiedz o trudach i czynach  
kolchidzkiej dziewicy,  
Muzo, bo mnie brak słów i myśl mi się  
kręci.

(T. Sinko)

*Argonautyki*, przypisywane mitycznemu poecie Orfeuszowi, skomponowane jednak w pierwszych wiekach n.e., zaczynają się również od tradycyjnego *pro-oimionu*. Nie brak wezwania bogini u bardzo późnego przedstawiciela homeeryckiej epiki, Nonnusa (IV w. n.e.).

Z rzymskich poetów Ennius na wstępie swoich *Annałów* woła: „Muzy, które stopami po wielkim stąpacie Olimpie!“ Epicy epoki augustowskiej nie zaniedbali tej tradycji. Wergili w początkowych wierszach *Eneidy* przyzywa muzę, by mu przypomniła przyczyny gniewu Junony na Eneasza. Niektórzy jednak poeci tego okresu hołdują tradycji jakby pod przymusem: to, co było dawniej przeżyciem, teraz jest tylko literackim motywem. Owidiusz w *Metamorfozach* zwraca się do bogów z krótkim wezwaniem, by sprzyjali jego poetyckim planom, a z późniejszych (I w. n.e.) wzywają muzę Statius (*Achileida*), Waleriusz Flakkus (*Argonautyki*) i Siliusz Italik (*Iliada łacińska*). A jednak współczesny poetom augustowskim historyk Liwiusz wyraźnie żałuje, że nie może, tak jak poeci, rozpocząć swego wielkiego dzieła modlitwą do bogini.

Od czasów Hezjoda *pro-oimion* zdomowało się w poezji dydaktycznej. Arat (III w. p.n.e.) zaczyna tradycyjnie swój dydaktyczny poemat o zjawiskach na niebie: „Zeus niech będzie początkiem...“ Inwokację Arata zmodernizował potem jeden z jego rzymskich tłumaczy, bratanek cesarza Tyberiusza, Germanik, kiedy po wezwaniu Jowisza apelował również do ziemskiego władcy, do cesarza.

Inwokację do bogini Wenery („Enejów matko, ludzi i bogów kochanie ...“ —

Kaz. Morawski) spotykamy w filozoficznym poemacie rzymskiego Lukrecjusza (I. w. p.n.e.). Ciekawe, że to tradycyjne wezwanie pozostaje w dość jaskrawej sprzeczności z ogólnym antyreligijnym nastawieniem całego utworu.

Bogów opiekujących się rolnictwem wzywa Wergili na początki ksiąg *Ziemianstwa*. Poematy dydaktyczne długo utrzymały tradycyjne *pro-oimion*. Jeszcze Serenus Sammonikus, datowany na III w. n.e., umieścił aż 10-wierszowe *pro-oimion* na czele wierszowanego podręcznika lecznictwa i wzywał w nim Feba jako wynalazcę sztuki leczniczej oraz Eskulapa, boga dającego zdrowie.

Bibliografia: W. Kraus, *Das Verhältnis des Schöpfers zu seinem Werk in d. althellenischen Literatur*, N. Jahrb. f. d. klass. Altertum, 27, 1924, s. 65 n. Schmid-Stählin, *Geschichte der griech. Literatur*, I, 1, München 1929, s. 231 n. T. Sinko, *Literatura grecka*, Kraków 1931, I, 1, s. 179. *Zarys historii liter. gr.*, Warszawa 1959, s. 146. Wünsch, RE, XVII (1914), kol. 140 n., s. v. Hymnos.

Jerzy Schnayder

**STAROŻYTNA PIOSENKA KABARETOWA:** znana była w starożytności pod różnymi nazwami, jako: *hilarodia*, *magodia*, *simodia* lub wreszcie *lysiodia*. Te rodzaje niższej liryki z jednej strony zbliżały się do siebie, z drugiej zaś spokrewnione były z „piosenkami jońskimi“, zaliczanymi do tzw. jonikologii lub kinajdologii.

Wobec znanej niedokładności starożytnych w sprawach terminologii utworów literackich (por. **PERIEGEZA**) ściśle rozgraniczenie tych różnych rodzajów piosenek jest dla nas prawie niemożliwe, a ponadto starożytna tradycja o nich, opierająca się głównie na Atenajosie i Strabonie, jest bardzo niejasna. Również objaśnienie samych nazw nie jest zawsze pewne.



I tak *hilarodia* oznacza „wesołą piosenkę”, którą zwano również *hilarón áσμα* lub *hilará Moûsa*. Sama nazwa przypomina tzw. *hilaro-tragodia*, niby „tragedię na wesoło” (parodiowaną tragedię), ludową krotchwilę, którą w epoce hellenistycznej wprowadził do literatury i uprawiał w południowej Italii, w tej ojczyźnie clownów i przygodnych aktorów-improvizatorów, niejaki Rinton z Tarentu.

Nazwę *magodia* wyprowadza Atenajos od wyrazu *magos* (czarownik), niektórzy nowsi uczeni (np. Crusius) przypuszczają, że *magodia* była śpiewana przy oszalamiającym akompaniamencie wschodniego instrumentu strunowego, zwanego właśnie *mágēdis*: stąd nazwa tej piosenki.

*Simodia* i *lysiodia* zostały nazwane podobno od ich wynalazców i najwybitniejszych kompozytorów, Simosa z Magnezji i nieco młodszego Lysisa (oba mieli żyć ok. r. 300 p.n.e.), o których jednak prawie nic nie wiemy, stąd też przypuszczenie (Dietricha), że w ogóle nie istnieli, a same ich imiona mogły być sfiingowane, jak np. Linosa. — *Simodia* ma być późniejszą nazwą na *hilarodię*, a *lysiodię* identyfikowano z *magodią*. To rozróżnienie między *hilarodią* (*simodią*) i *magodią* (*lysiodią*) potem zanikło, a obok tych pieśni pojawiły się *jonikologia* i *kinajdologia*.

Jeżeli chodzi o treść i zewnętrzne warunki towarzyszące występowi scenicznemu, to *hilarodia* była stosunkowo najpoważniejszym i najskromniejszym okazem całej tej efemerycznej produkcji teatrykowej. Autor występował w białej męskiej szacie ze złotym wieńcem na głowie. Kobieta lub mężczyzna bez wieńca towarzyszyli pieśni na instrumencie strunowym. Przeciwnie, *magodia* była wyuzdana, śpiewano ją przy donośnym akompaniamencie kotłów i cymbałów. Przedmiotem tych piosenek były kobiety, wiarołomni mężowie, pijani kochankowie. Przerabiała na swój sposób tematy i sceny z komedii. Według niektórych

autorów *lysiodie* śpiewały kobiety, ale w męskich szatach, przy wtórze fletu.

Wymienione tu gatunki lekkiej produkcji kabaretowej były, jak wspomniano, blisko spokrewnione z tzw. pieśniami jońskimi, których ojczyzną była Jonia (stąd ich nazwa), a których wyuzdaną swobodę wspomina już Arystofanes. Piosenki te, wkraczające w sferę pornografii, nie krępujące się żadnymi względami wobec odpowiednio dobranej publiczności, były śpiewane, a potem tylko recytowane przy wtórze instrumentów strunowych. Oślawione te piosenki wykonywał śpiewak, posługując się wyrafinowaną mimiką i wyuzdanymi tańcami. Nazwa pochodzi może od gr. *kinejn* — *clunem agitare*. W epoce hellenistycznej straciły te piosenki związek z muzyką i teksty tak wyodrębnione stanowiły teraz poezję książkową.

Wprawdzie już w V w. współczesny komediopisarzowi Arystofanowi niejaki Gnesippos układał podobno „wesołe piosenki”, ale piosenka kabaretowa powstała jako odrębny rodzaj literacki dopiero na tle wielkomiejskiej kultury epoki hellenistycznej. Ta pospolita nieraz i granicząca z pornografią literatura, której odgłosów można by potem dosłuchać się w niektórych utworach Owidiusza, znajdowała swoją rację bytu i oparcie w swobodnym życiu pewnych kół tzw. złotej młodzieży, w wielkich stolicach i miastach hellenistycznych. Poza tym posiadała ta epoka, jak zresztą każda inna, publiczność stojącą poniżej wszelkiego literackiego i etycznego poziomu ludzi wykształconych. Dla niej to przede wszystkim były przeznaczone już całkiem niskie rodzaje literackie, obliczone na najniższe instynkty widzów i słuchaczy, a odpowiadając np. europejskiej produkcji kabaretowej z 20-tych i 30-tych lat naszego stulecia. Swawolne towarzystwo tych anonimowych, ale — jak zobaczymy — nie zawsze trzeciorzędnych pisarzy nie było oczywiście objęte oficjalnymi programami uroczystości i zawodów czy koncertów muzycznych, tak

bardzo charakterystycznych dla owej epoki, niemniej jednak znajdowało dosyć okazji, aby się swojej publiczności zaprodukować. Należą tu i kuglarze, i kłowni, brzuchomówcy i żartownisie — obok śpiewaków różnego autoramentu.

Jeżeli chodzi o produkcje tych ostatnich, występowali oni właściwie w luźnych scenach, wypełnionych piosenką, które jakoś lepiej przemawiają do kabaretowej i teatrykowej publiczności wielkiego miasta, zwykle zmęczonej i znudzonej życiem, zbławizowanej czy też stojącej na tak niskim kulturalnym poziomie, że nuży ją uważne śledzenie jakiejś intrygi, przewijającej się przez kilka scen i związanej jedną nicią treściową.

Takie piosenki, które rozbrzmiewały na scenkach hellenistycznych, przeznaczone na doraźne występy, nie mogły istnieć na dłuższą metę i prawie wszystkie zaginęły. Jedynie przypadkowym znaleziskom papirusowym zawdzięczamy ich okruczki.

Ale szczęśliwy przypadek zrzucił, że w papirusie egipskim z II w. p.n.e. zachowała się nam prawdziwa i wartościowa perła całej tej kabaretowej twórczości. Piosenka ta nosi dziś tytuł (za Wilamowiczem) *Skarga dziewczyny*. Jej odkrywcą i pierwszy wydawca Grenfell (Oksford 1896) zatytułował piosenkę *An Alexandrian Erotic Fragment*. Treść została tu zaczerpnięta z codziennego życia: opuszczona i zdradzona dziewczyna nie może jednak wyrzec się miłości. Rozżalona udaje się w nocy przed dom kochanka. Drzwi od mieszkania są zamknięte. Wybucha więc groźbami, to znów proponuje pojednanie, a wreszcie prosi o zrzućenie jej przez okno bodaj wieńców, które zdobiły niewiernego przy uczcie z inną. Niestety brak końca pieśni i nie wiemy, jak się kończyła ta piękna aria. Nie ma w piosence żadnych wyrazów dialektycznych czy przestarzałych, w których tak bardzo lubują się oficjalni poeci tej epoki. Język jest właśnie żywy, a całość tchnie niesłychanym naturalizmem. Przy tym niespokojne me-

trum (tzw. *dochmie*) doskonale oddaje namiętną skargę dziewczyny. Anonimowość i bezpretensjonalność tego utworu każe nam zaliczyć go do tzw. literatury papirusowej, ale ogólny ton całości i szczerzy wyraz namiętności wskazują, że nie jest to najpodlejszy okaz takiej teatrykowej literatury (Schubart).

Już sam wstęp ze zwięzłą dyspozycją daje dobre wyobrażenie o całości i zasługuje na uwagę:

Zbudziła się słodka tęsknota,  
by w duszach obojga zagościć,  
I była Kypriś niebieską  
strażniczką naszej miłości.  
A dzisiaj, a dziś już inaczej,  
więc serce wspomina — i szlocha,  
i żalem lka serce, rozpaczą.  
Już wtedy mi kłamał, że kocha,  
porzucić zamyślał już wtedy,  
fałszywie przysięgał. I wiedział,  
że nie chce dochować wiary.  
A we mnie okrutne pożary,  
a we mnie Eros zamieszkiał.  
Nie wstydę się mojej miłości,  
kocham dziś jeszcze ...

(przekł. I. Krzemickiej, „Przegl. Klas.“,  
1935, s. 105)

Pieśń Grenfellowską recytowała czy śpiewała zapewne aktorka, gdyż tylko w niższych rodzajach literackich występowały kobiety. Ciekawy ten okaz literatury, który zanika już w epoce hellenistycznej, a tchnie atmosferą *variétés* z początku naszego stulecia, zaliczają nowożytni uczeni do różnych rodzajów piosenek: uznano go za magodię albo simodię (Christ), za hilarodię (Körte), za jońską piosenkę (Wilamowicz). Po 23 latach znalazła nasza opuszczona dziewczyna swego kolegę aż w Palestynie, gdzie między Gazą a Jerozolimą odnaleziono napis ścienny z rozmową kochanków (wyd. Grönert 1919). Tym razem on został zdradzony. Dziewczyna przyjmuje właśnie innego, choć go nie kocha, ale się pociesza, że posiada płaszcz tego pierwszego, niby na zastaw. Poza tym papirusy (wyd. przez Grenfella Hunta) przyniosły nam piosenkę z Fayum (pap. z II w. n.e.), w której skarży się dziewczyna



czyna porzucona przez jakiegoś gladiatora. Podobną piosenkę przyniósł papiirus z Tebtunis (przełom II i I w. p. n.e.): śpiewa zakochana do szaleństwa kobieta i prosi kochanka, aby ją wpuścił do sypialni. Tu też należy skarga opuszczonej przez męża Heleny (pap. również z Tebtunis, ok. 100 r. p.n.e.).

Wobec anonimowego charakteru tych piosenek należy zauważyć, że posiadamy niejakię informację o literaturze kinajdologicznej i jej przedstawicielach. Na czoło tej zaginionej dla nas produkcji literackiej wysuwa się niejaki Sotades z Krety (koniec II w. p.n.e.), który w swych swawolnych utworach dawał się we znaki niektórym panującym i szczególnie dokuczał Ptolemeuszowi Filadelfos, wysmiewając w sprostym wierszyku małżeństwo władcy z jego własną siostrą, Arsinoe. Zachowane tytuły jego utworów, przeważnie mitologiczne, świadczą o uprawianiu parodii tragedii. Ciekawe, że nawet uczony bibliotekarz aleksandryjski, Aleksander Etołczyk, wziął czynny udział w tej twórczości niezbyt wysokiej klasy. Wybitniejsi nawet autorzy greccy tej epoki wypowiadali się bowiem również w niższych i drobnych rodzajach literackich.

Bibliografia: Maas, *Simodoi*, RE, II, 5 (1927), s. 159 nn. J. Manteuffel, *De opusculis Graecis ...*, Varsoviae 1930. T. Kleberg, *Hotels, restaurants et cabarets dans l'antiquité*, Uppsala 1957. K. Kroll, *Kinaidos*, RE, 21 (1921), s. 459 nn. T. Sinko, *Literatura grecka*, Kraków 1947, II, 1, s. 442 nn.

Jerzy Schnayder

**SYMPOZJON:** starogr. dosł. „współbiesiadowanie”, por. łac. *convivium*. Jako rodzaj literacki (opis rozmowy przy stole) łączy się *sympozjon* ściśle z życiem starożytnych Greków, w którym gościnność i związana z nią towarzyskość odgrywały bardzo ważną rolę. W epoce klasycznej toczyły się przy biesiadnym stole roz-

mowy na przeróżne tematy, a wg Ciceroa ludzie wykształceni nigdzie milej nie prowadzą towarzyskiej rozmowy jak przy biesiadzie (por. Cycerońską definicję sympozjum: *convivium, quod tum maxime vivitur*). Towarzyskiej rozmowie przypisywano również pewne wartości wychowawcze, które umożliwiały jej uczestnikom opanowanie samego siebie. U Greków urozmaicano ponadto biesiady przez śpiew, grę na lutni, tańce, które już u Homera stanowiły „przyprawę uczy”. W epoce Sokratesa ograniczano te rozrywki, wprowadzając raczej poważne dysputy. Np. Plato usuwa fletnistkę na początku właściwej biesiady, a sam Sokrates (w platońskim *Protagorasie*) twierdzi, że ludzie wykształceni potrafią zabawić się własnymi rozmowami; ale naturalnie nigdy nie brakło ludzi, którzy jednak woleli śpiew i taniec przy uczcie.

Te zwyczaje znalazły oddźwięk we współczesnej literaturze, w skoliach (zob. **SKOLION**), epigramach, elegiach komponowanych na użytek biesiadników oraz w literackich opisach biesiad. Te ostatnie pojawiają się zrazu jako niesamodzielne wkładki, np. w komediach Epicharma. Obok nich istniały ludowe podania, np. o uczcie siedmiu mędrców, które również mogły dać podjętę pierwszym literackim samodzielnym sympozjonem. Dopiero sokratyczno-platoński dialog zdobył dla sympozjonu konkretną formę literacką, która żyła potem przez kilkaset lat, modyfikowana zależnie od upodobań danej epoki.

Dla całej tej produkcji literackiej ważne było idealistyczne platońskie pojęcie sympozjonu, w czasie którego rozmowy utrzymane są w odpowiednim tonie i znajdują się na wysokim filozoficznym poziomie. W przeciwieństwie do Platona dał Ksenofont *sympozjon* realistyczne, które w swobodnym układzie uwzględnia również tematy praktyczne oraz rozrywki, od muzyki aż do baletu. Jako rodzaj literacki nie powstało *sympozjon* od razu, ale stało się nim dopiero



przez częste naśladowanie wspomnianych utworów Platona i Ksenofonta. To naśladownictwo zainicjowało literackie *sympozjon* tym bardziej, że i szkoła uznała *Biesiady* Platona i Ksenofonta za wzorowe i poleciła je do naśladowania. Wytworzył się stąd pewien tradycyjny przymus, widoczny we wprowadzeniu stałych typów uczestników biesiady oraz sytuacji, powtarzających się odtąd stale jako konieczne elementy kompozycyjne, których utrzymanie jest charakterystyczne dla rozwoju całego gatunku. Do tych tradycyjnych postaci należy np. gospodarz, dowcipniś, nieproszony lub spóźniony gość, lekarz, płaczek, podchmielony, para zakochanych itd. Tradycyjnym motywem sytuacyjnym jest znów relacjonowanie cudzego opowiadania o biesiadzie oraz różne motywy sceniczne, jak np. motyw sporu.

Późniejsze *sympozjon* obniża swój poziom, a od Arystotelesa wchodzi w zwyczaj włączanie w tę literacką formę dowolnej treści naukowej, również i medycznej, czasem nawet dość błahej. Tak więc z biegiem czasu ulega *sympozjon* zmianom zasadniczym, które przekształciły z gruntu jego istotę: odrywa się *sympozjon* z literackiego związku, w którym dotąd pozostawało, i idzie innymi drogami, ale jego forma zewnętrzna pozostaje i opiera się na fikcji biesiady, stanowiąc tylko czysto zewnętrzne ramy dla wszelkiej uczoności.

Obok dialogów pojawiają się *sympozjony* w formie listów, ale nieliczne zachowane tego rodzaju relacje zajmują się raczej opisem wystawnych uczt niż rozmowami biesiadników.

Powolny upadek całego rodzaju literackiego, na który wskazuje takie ujęcie treściowe, pozostaje w związku z obniżeniem się *sympozjonów* i w życiu. W epoce hellenistycznej nie odbywają się one u filozofów, ale również na dworach książąt, którzy, choć dla okraszy towarzystwa zapraszają przedstawicieli nauki i poezji, nie dbają jednak o powagę, a przy stole mówi się tylko o jedzeniu

i picu oraz o zagadnieniach seksualnych. *Sympozjonem* zainteresowali się również cynicy, którym znów odpowiadało znane już Platonowi łączenie powagi z żartem, ale bardziej jednostronnie akcentowali humorystyczną i wesołą stronę biesiady.

Tak więc odpadły z repertuaru rozmów poważne zagadnienia filozoficzne, a *sympozjony* greckie za cesarstwa podają bardzo różnorodną treść: obok problemów medycznych omawia się np. osobliwości przyrody, mówi się o fletnistkach i znanych heterach, o muzyce przy stole, o rodzaju tańca, wszystko to urozmaicone — tak cennymi później dla nas — cytatami z poezji i prozy. Pojawiają się też literackie parodie na *sympozjony* filozofów, gdzie zwykle podkreślają autorzy rubaszne zachowanie się gości przy stole.

Pod koniec istnienia rodzaju żywy udział w tej produkcji biorą uczeni (tzw. gramatycy), których *sympozjony* przeładowane są zwykle uczonością antykwaryczną, nieraz bardzo podejrzaną wartości. Takie fikcyjne *sympozjony* stają się ulubioną formą literacką dla wszechstronnego omówienia jakiegoś problemu naukowego. Mamy dowody na to, że i w życiu współczesnym odbywały się rzeczywiście tego rodzaju biesiady. Urządzał je z udziałem uczonych np. ces. Aleksander Sewerus (IV w. n.e.).

*Sympozjon* jako rodzaj literacki przeszło również do piśmiennictwa chrześcijańskiego, które częściowo przejęło niektóre charakterystyczne typy biesiadników i motywy greckie. Brak tu jednak żywego dialogu i nużą ciągłe, bezpośrednie po sobie następujące mowy. Jeszcze w ostatnich okazach antycznego *sympozjonu* (z IV w. n. e.) widać dążność do utrzymania tradycyjnych motywów jako wzorowych, a obok rozmów filozoficznych porusza się zagadnienia związane z jedzeniem i piciem.

Starożytni uświadomili sobie *sympozjon* jako odrębny rodzaj literacki. Szkoła retoryczna, która zresztą starała się ująć w pewne przepisy całą grecką produkcję

literacką, zajęła się i sympozjonem. Wskazując i tutaj na pewne zasady kompozycyjne oparła się retoryczna szkoła głównie na klasycznych sympozjonach Platona i Ksenofonta, które zostały uznane za wzorowe. Starożytnymi teoretykami sympozjonu byli: Hermogenes (retor z II w. n. e.) i Atenajos (III w. n. e.).

Historia rodzaju w konkretnej twórczości literackiej wygląda tak: Już w homeryckiej *Odysei* (ks. VII) mamy opis biesiady u Feaków, ale odrębne literackie opracowanie sympozjonu pojawia się dopiero w prozie V w. przed n. e. — Ważne było sokratyczne ujęcie biesiady w *Sympozjonie* Platona, u którego głównym tematem jest rozmowa o Erosie. Z tym idealistycznym sympozjonem konkurowało współcześnie realistyczne Ksenofonta. Tu rozmowa przeskakiwała swobodnie na praktyczne tematy i pojawiały się rozrywki (wino, muzyka, taniec, balet).

Późniejsze sympozjony (znamy je przeważnie z fragmentów) nie osiągają poziomu klasycznego. Nawet Arystoteles (w popularnym sympozjonie znanym nam tylko z cytatu) zajmował się omawianiem różnych zwyczajów przy biesiadach, a już jego uczeń Arystoksenos z Tarentu wtłaczał dowolną treść naukową w formę sympozjonu. Również Akademia ma swego przedstawiciela w literaturze sympotycznej w osobie Speusippa (IV w. p. n. e.), z perypatetyków wymieniano później Hieronima z Rodos i Prytanisa (III w. p. n. e.). Sympozjony w formie listów pisali w epoce hellenistycznej Lynkeus, uczeń Teofrasta, i Hipponoch z Macedonii. Czynny był tu i Epikur (IV w. p. n. e.), którego *sympozjon*, jak widać z fragmentów, było nieozdobne i trzeźwe, a nieliczni biesiadnicy, zapewne epikurejscy filozofowie, poruszali w sposób suchy całkiem pospolite zagadnienia, które zadomowiły się teraz w sympozjonie (trawienie, objawy gorączki, stosunki płciowe obok — nauki o atomach). Szkołę stoicką reprezentował Perseusz (III w. p.n.e.): jego *sympozjon*

nie opisywało biesiady, ale podawało raczej rozmowy przy stole, które unikają tematów poważnych.

Pojawia się też odmiana sympozjonu, łącząca powagę z żartem w duchu cynicznym. Takie utwory miał pisać Syryjczyk Menippos z Gadary (III wiek p. n. e.). Bujna produkcja na polu sympotycznym zaznacza się zwłaszcza w I w. p. n. e. (Meleager z Gadary, akademik Dion i in.).

Słyszemy też o lekarskim sympozjonie Heraklida z Tarentu, którego fragmenty przynoszą przepisy dietetyczne. Przedstawicielem literatury żydowskiej jest anonimowy autor tzw. *Listu Aristeasa* (prawdopodob. I w. p. n. e.), którego (wraz z 72 żydowskimi uczonymi) wypytuje Ptolemeusz II o różne zagadnienia z zakresu etyki i religii.

Pewien renesans sympozjonu w literaturze greckiej oznacza (na przełomie naszej ery) *Uczta siedmiu mędrców* Plutarcha, zawierająca raczej zbiór ciekawych powiedzonek, z pominięciem filozofii, medycyny oraz uczonych zagadnień. Ale forma referowania przez drugą osobę wskazuje nadal na tradycję Platona i Ksenofonta. Zbiór uczonych rozmów przy stole przynoszą *Problemy sympotyczne* tegoż autora, które omawiają poważne kwestie gramatyczne i filozoficzne, przy czym jedność miejsca i towarzyszących okoliczności nie została utrzymana. Pismo to oznacza na ogół upadek całego rodzaju.

Odrębne stanowisko zajmuje *sympozjon* Lukiana (II w. n. e.), właściwie opis uczty weselnej, który jako satyra na filozofów kończy się ogólną bójką uczestników. Zewnętrzna forma pisma jest jednak tradycyjna.

Również uczeni tej epoki oddają się twórczości na polu sympotycznym, np. gramatyk Herodian, ale wszystkich przewyższa objętością sympozjonu liczącego aż 15 ks. i nadmiarem nagromadzonych wiadomości — Atenajos (III w. n.e.). Jest ich tyle, że jedna biesiada nie wystarcza: goście zbierają się kilkakrotnie, co znów



przerywa tok opowiadania. Jest to typowe *sympozjon* antykwaryczno-gramatyczne, zapoczątkowane przez Arystoksenosa.

Należy wymienić jeszcze *sympozjon* ces. Juliana Apostaty (IV w. n. e.). Akcja została przeniesiona na Olimp. Nie brak w tym utworze całej masy wiadomości antykwarycznych, przy czym sam cesarz głosi swoje idee polityczne i religijne. Zjawiają się cesarze, których osądzają bogowie, dopuszczają do stołu lub odprawiają. Pierwsze miejsce otrzymuje M. Aureliusz, ale ces. Konstantyn jako chrześcijanin zostaje odprawiony.

Istnieje nawet chrześcijańskie *sympozjon*, np. bkpa Metodego (zm. 311): *O świętości*. Brak tu opisu uczty, ale Cnota prowadzi rozmowy z towarzyszka-mi, które przyjmuje we wspaniałym ogrodzie. Zamiast o Erosie mówi się tu w stylu platońskim o jego chrześcijańskim przeciwieństwie: o dziewictwie. Zamiast dialogu są raczej rozmowy.

Jeżeli chodzi o *sympozjon* w literaturze rzymskiej, to podobnie jak w Grecji jest on i tutaj odbiciem rzeczywistych zwyczajów. Od dawna (już za czasów Katona) chętnie widziano rozrywki przy uczcie; późniejszym Rzymianom dogadzała tu również uczoność, a Cycero skarżył się na uczone dysputy przy stole. Później wygłaszano nawet poważne odczyty. Za cesarstwa pojawia się muzyka i dramatyczne przedstawienia. W literaturze wystąpiło *sympozjon* dopiero z Lucyliuszem (II w. p. n. e.). Z fragmentów wynika, że sam brał udział w biesiadzie, a jej uczestnicy wywodzili się z ludu. Kilka satyr Warrona (II w. p. n. e.) ma również charakter sympotyczny. W jed-

nej z nich daje autor wskazówki co do liczby gości, tematu rozmów itd. *Sympozjon* wg greckich wzorów miał napisać słynny w epoce augustowskiej Mecenias. Uczestnikami byli podobno jak u Platona wybitni współcześni: Wergili, Horacy, Mesala. Zamiast poważnych rozmów są pochwały wina. I w *Satyrach* Horacego (II, 8) znalazło się *sympozjon* (satyryczny opis uczty u dorobkiewicza), które operuje tradycyjnymi motywami greckimi. Wreszcie należy wymienić realistyczne *sympozjon* Petroniusza, słynną *Ucztę Trymalchiona*, która obok kapitalnej charakterystyki dorobkiewicza zawiera parodię na uczone rozmowy przy stole. Mieszanina poezji i prozy przypomina Menippa. Jest też karykatura platońskiego Alkibiadesa: pod koniec biesiady zjawia się jakiś jej uczestnik pijany i chwiejący się na nogach.

Ostatnim ogniwem twórczości sympotycznej są *Saturnalia* Makrobiusza (IV w. n. e.). Rozmowy, jak widać z tytułu, ciągną się przez kilka dni, podczas święta Saturnaliów. Zmienia się też miejsce biesiady. Tradycyjna forma relacjonowania została utrzymana. Platońską pochwałę Erosa zastępuje pochwała Wergilego. Na ogół nastrój jest poważny, choć nie brak rozmów o jedzeniu i pićiu. Tak więc nawet ostatnie *sympozjon* trzyma się tradycyjnej formy i motywów.

**Bibliografia:** F. Ullrich, *Entstehung u. Entwicklung d. Literaturgattung des S.*, Progr., Würzburg 1908. Hug S., *Literatur* (1932), RE, II, 4, s. 1273 nn. J. Martin, *Symposion, Geschichte einer liter. Form*, Paderborn 1931.

Jerzy Schnayder



# N E K R O L O G I

RITA SCHOBER  
Berlin

PROF. DR. VICTOR KLEMPERER

(GEDENKREDE)

Wir alle, die wir Victor Klemperer seit Jahren kannten, mit ihm gearbeitet, bei ihm und von ihm gelernt hatten und mit ihm befreundet gewesen waren, stehen noch immer im tiefsten betroffen unter dem Bann der unfassbaren Nachricht von seinem plötzlichen und nun doch unerwarteten Ableben. Zwar wussten wir, dass es ihm schon in den letzten Jahren und vor allem seit seiner Chinareise gesundheitlich nicht zum besten ging, dass er mehrmals längere Ruhepausen einlegen musste, weil das Herz seinen Dienst zu versagen drohte und bei seinem letzten schweren Herzanfall in Brüssel, der ihn dann monatelang ans Krankenbett fesselte, waren wir alle aufs schwerste besorgt. Aber der aufopfernden, unermüdlichen und umsichtigen Pflege seiner Frau Hadwig mehr noch als der Kunst der Ärzte war es dann doch gelungen, die unmittelbare Gefahr zu bannen und den Kranken soweit wieder gesund zu pflegen, dass er Weihnachten in sein Heim und vor allem zumindest symbolisch an seinen so schwer entbehrten Schreibtisch zurückkehren konnte. Man durfte bei seiner zähen Natur, die schon soviel Angriffe überstanden hatte, an eine fortschreitende Wiederherstellung der Arbeitsfähigkeit glauben, durfte hoffen, dass es ihm wenigstens noch vergönnt sein würde, sein grosses wissenschaftliches Opus zu Ende zu führen, den zweiten Teil seiner Geschichte der französischen Literatur der Aufklärung, das *Jahrhundert Rousseaus*, wie er es im Gegensatz zum ersten Teil, dem *Jahrhundert Voltaires* nannte, fertig zu schreiben.

Nun wird es ebenso unvollendet bleiben wie sein *curriculum vitae*, dessen handschriftliche Bände seit Jahren einer redaktionellen Bearbeitung harren, wie all die vielen anderen Pläne, die dem stets geistig so Lebendigen und vielseitig Interessierten vorschwebten und ihn beschäftigten.

Diese fast bis zum letzten Augenblick ungebrochene geistige Interessiertheit und Frische, dieser fast jugendliche Elan in allen Dingen, der ihm bis zu dem letzten schweren Anfall eigen war, machte seine Persönlichkeit gerade stets so anziehend und gewinnend. Stillstand oder Trägheit

gab es für ihn nicht. Und das vielleicht beredetste Beispiel für seine geistige Elastizität war das bis in seine letzten Arbeiten hinein immer wieder von neuen vorgenommenen kritische Überprüfung seiner eigenen früheren wissenschaftlichen Meinungen.

So hat er z. B. in seinem im Juni 1959 erschienenen Aufsatz zu Marivaux seine noch in der Geschichte des 18. Jahrhunderts geäußerte Meinung zu dem Autor entscheidend revidiert und in der Neuauflage seiner Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts und seiner Modernen Lyrik sich nicht gescheut, auf Lücken in seiner früheren Darstellung, wie die Communedichtung oder das Schaffen von Vallès, hinzuweisen oder auch seine Bewertung der späteren Werke von Barbusse selbstkritisch zurückzunehmen.

Und so wie hier, von seiner unbestechlichen Ehrlichkeit und Offenheit war er in allen Dingen. Dabei immer bemüht, Neues zu erfahren, hinzuzulernen, sich weiter zu entwickeln.

Und diese Entwicklung hat er sich auf keinem Gebiet leicht gemacht und sie ihm auch nicht leicht gemacht worden.

Er war nach 1945 vielleicht einer der aktivsten Mitarbeiter des Kulturbundes und der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft. Woche für Woche fuhr er durch die Republik, kein Weg war ihm zu weit, kein Dorf zu klein, kein Zuhörerkreis zu gering. Überall, wo es nottat, war er bereit zu sprechen, Vorträge zu halten, aufklärend zu wirken. Lag ihm doch die geistige und moralische Wiedergesundung des deutschen Volkes, insbesondere der deutschen Jugend als ein Hauptanliegen am Herzen.

Aber dieses Bemühen, aktiv einzugreifen in den ideologischen Um-erziehungsprozess unseres Volkes, dieses Ringen um den Wiederaufbau eines demokratischen Staates, dieses freudige Mitbauen an einer neu zu errichtenden, neuen sozialistischen Ordnung, kurz, dieses bewusste politische Auftreten, war ihm, dem aus bürgerlichem Hause stammenden Gelehrten nicht immer selbstverständlich mit wissenschaftlicher Arbeit vereinbar erschienen. Diese Haltung war das teuer erkaufte Ergebnis seiner eigenen leidvollen Erfahrungen während der Hitlerzeit.

Schon die Weimarer Republik hatte dem aus einer Rabbinerfamilie in Landsberg a. W. stammenden Gelehrten die gebührende Anerkennung versagt. Statt eines Universitätslehrstuhls, wie er ihn nach seiner erfolgreichen Habilitation bei dem berühmten Münchner Romanisten Karl Vossler und dem bedeutenden Erfolg seines ersten grossen Werkes über Montesquieu erwarten konnte, erhielt er 1920 eine Berufung an die Technische Hochschule Dresden, wo er bis zu seiner Entpflichtung 1934 verblieb. Sicher verdanken wir sein über 400 Titel umfassendes Gesamtwerk z. T. dieser besonderen Situation, die ihn lehrmässig kaum belastete und ihm so die nötige Zeit für die eigene schöpferische, wissenschaftliche

Arbeit liess. Aber trotz dieses relativen Vorteils einer günstigen Arbeitssituation war die äussere Stellung Victor Klemperers wissenschaftlicher Bedeutung und Leistung nicht angemessen. In jenen Jahren nun entfaltete er zwar eine sehr rege Tätigkeit in allgemeinen pädagogischen Fragen, in den Diskussionen um eine demokratische Schulreform — eine Tätigkeit, die 1951 von der Technischen Hochschule Dresden zu seinem 70. Geburtstag durch die Verleihung des D. Paed. h. c. gewürdigt wurde — aber politisch trat er nicht in Erscheinung.

Eine grundsätzliche Überprüfung seiner vielleicht mehr gefühlsmässig links demokratisch orientierten politischen Anschauungen und eine klare Entscheidung und Stellungnahme auch in diesen Fragen forderte ihm, als denkendem Menschen, erst der Faschismus ab. Er verlor nicht nur seine Stellung und sein Heim, musste in einem Judenhaus kampieren und schwere körperliche Zwangsarbeit leisten, auch sonst blieb ihm an Demütigungen, Not und Leid nichts erspart. Ohne den ausharrenden Mut seiner ersten Frau Eva und seinen inneren Widerstandswillen, der ihm aus dem Gefühl moralischer und geistiger Überlegenheit gegenüber seinen Feinden erwuchs, hätte er diese schweren Jahre vielleicht nicht überlebt.

So fand er sogar noch die Kraft, das ringsum Beobachtete und Gesehene zu gestalten und niederzuschreiben.

Die LTI, seine geistige „Balancierstange“, wie er sie nannte, dieses in der Welt einzigartige Notierbuch eines Philologen, mit der unauflöselichen Verflechtung autobiographischer Darstellung und streng wissenschaftlicher philologischer Überlegungen, ist das erschütternde Dokument dieser Jahre.

Die Befreiung vom Faschismus war auch für Klemperer persönlich die Erlösung aus dem Inferno. Dass von nun an sein Platz nur an der Seite der kämpfenden Arbeiterklasse und damit aller fortschrittlichen, friedliebenden Menschen sein konnte, stand für ihn ausser Zweifel. Diese Überzeugung bestimmte sein Handeln und Wirken seit 1945, das, um ein Wort Rilkes zu gebrauchen, sich „in wachsenden Ringen über die Dinge zog“.

Im Kulturbund war er seit 1945 als Mitglied des Präsidialrates an führender Stelle tätig und als Vertreter des Kulturbundes wurde er 1950 auch in die Volkskammer gewählt, der er bis 1958 angehörte. In Halle wirkte er im Landesvorstand der DSF, in Berlin im Zentralrat der VVN. Ja, man kann sagen, es gab seit 1945 wohl in der DDR kein grösseres politisches, oder kultur-, schul-, oder hochschulpolitisches Ereignis, bei dem er nicht dabei gewesen wäre und wo er nicht durch sein Eingreifen in die Diskussion den Weg unseres heutigen Lebens mitbestimmt hätte. Doch beschränkte sich sein Wirken keineswegs nur auf sein Auftreten innerhalb der DDR. Als im In- und Ausland anerkannter Wissenschaftler



vertrat er unseren Staat auf den grossen internationalen Fachkongressen und gesamtdeutschen Tagungen, als Autor von Rang konnte er im PEN-Clubs eine Stimme erheben, als Teilnehmer an Friedensgesprächen in Saarbrücken und Paris für den Gedanken einer Verständigung zwischen den fortschrittlichen Kräften Deutschlands und Frankreichs werben. Hatte er doch ein Leben gerade seine wichtigsten und grössten Arbeiten dem Studium der Kultur, Literatur und Sprache dieses westlichen Nachbarvolkes gewidmet.

Anderseits wurde ihm aber auch erst jetzt in der DDR Gelegenheit gegeben, jene Universitätstätigkeit auszuüben, für die er geradezu prädestiniert war. Von Greifswald über Halle führte ihn sein Weg 1951 auf den Berliner Lehrstuhl.

Wer je das Glück hatte, einem seiner Kollegs beizuwohnen, wird dies wohl nie vergessen. Denn Klemperer besass die seltene Gabe, mit wenigen Strichen präzise und plastisch eine ganze Epoche, einen einzelnen Autor, ein Werk vor seinen Zuhörern lebendig werden zu lassen. Und ebenso verstand er es, das Wesentliche einer jeden Erscheinung in einem fast formelhaften Bilde zu erfassen, dass in der Erinnerung haften blieb und seine Suggestivkraft auch dann noch bewahrte, wenn man mit ihm nicht einverstanden war.

Aber er war nicht nur ein bezwingender Redner, er war auch in seinen wissenschaftlichen Werken ein ebenso glänzender Stilist. Man mochte seiner Meinung beipflichten oder nicht, immer gelang es ihm, den Leser in seinen Bann zu ziehen und nicht mehr loszulassen. Verständlichkeit ohne Verzicht auf wissenschaftliche Tiefe zeichnen seine grossen Werke, die Geschichte der französischen Literatur im 18. Jahrhundert und seine Geschichte der französischen Literatur von Napoleon bis zur Gegenwart, seinen Corneille und seine Darstellung der italienischen Literatur von der Renaissance bis zur französischen Revolution in Walzels Handbuch ebenso aus wie seine vielen, vielen mehr populärwissenschaftlichen Aufsätze, Abhandlungen und Nachworte.

Seine riesige, wissenschaftliche Gesamtleistung wurde von der Regierung 1952 durch die Verleihung des Nationalpreises III. Klasse und von seinen Kollegen 1953 durch die Wahl zum ordentlichen Mitglied der Akademie anerkannt.

Vielleicht hätten diese vielen äusseren Ehren und Ehrungen den Lebensstil und das Verhalten eines anderen Menschen nachteilig verändert. Klemperer blieb der einfache, in seinem persönlichen Leben völlig anspruchslose Mensch. Wie oft kam er früh ins Institut und hatte gerade nur ein trockenes Brötchen und einen schwarzen Kaffee zu sich genommen. Er legte keinen Wert auf Äusserlichkeiten, aber er liebte es bisweilen, in angeregter Gesellschaft zu plaudern. Und dann konnte er ein

glänzender Unterhalter sein. Sein Gespräch, voll von Anekdoten und Witzen, war für seine Zuhörer ein Vergnügen, eine Entspannung und zugleich eine Bereicherung. Er liebte es auch nicht, dass man seinetwegen allzuviel Aufhebens machte. Als ihm zum 75. Geburtstag von allen Seiten mit einiger Rührung und vielen guten Wünschen und grösster Anerkennung gratuliert wurde, versuchte er mit leicht spöttischer Selbstironie sich der eigenen Bewegung zu erwehren. Würden wir ihn fragen, wie wir seiner am besten gedenken, so würde er sicher seinen Lieblingsausspruch zitieren: „poche, ma sentite parole“.

Wenige, dafür empfundene Worte. Sie sollen hier statt einer umfassenden Würdigung stehen: ein ernster Wissenschaftler, ein aufrechter Antifaschist — ein grosser Mensch.



## SPIS TREŚCI

### ROZPRAWY

	Str.
1. Jean Fabre, Intention et structure dans les romans de Marivaux . . .	5
Zamysł i struktura w powieści Marivaux. Streszczenie . . . . .	24
2. Witold Ostrowski, Imaginary History . . . . .	27
Fikcyjna historia. Streszczenie . . . . .	38
3. Maciej Żurowski, Stendhal i powieść francuska dziewiętnastego wieku	43
Stendhal et le roman français du XIX siècle. Résumé . . . . .	72
Стендаль и французский роман XIX века. Резюме . . . . .	74
4. Zdeňka Stavinohová, Gautier — critique de Delacroix (une page	
de l'histoire de la critique d'art comme genre littéraire) . . . . .	77
Teofil Gautier jako krytyk twórczości Delacroix. (Karta z dziejów krytyki	
sztuki jako gatunku literackiego). Streszczenie . . . . .	92
5. Juliusz Nowak-Dłużewski, Poemat satyrowy w literaturze pol-	
skiej w XVI i XVII w. . . . .	95
Le „Poème au Satyre“ dans la littérature polonaise du XVI et du XVII	
siècle. Résumé . . . . .	104
6. Irena Sławińska, Toward the definition of poetic drama . . . . .	107
O definicję dramatu poetyckiego. Streszczenie . . . . .	118

### DYSKUSJE

1. Sławomir Cieślikowski, Randbemerkungen zu Urteilen über die	
Theorie des Dramas von P. Szondi . . . . .	121
2. Jan Trzynałowski, Problèmes à discuter: La composition versifi-	
catoire donne-t-elle lieu oui ou non à un genre littéraire et dans quelles	
conditions? . . . . .	129

### PRZEGLĄDY I RECENZJE

#### I. PRZEGLĄDY

Zdeněk Smejkal, Tschechische Verswissenschaft 1945—1959 (Teil I) . .	135
--	-----

#### II. RECENZJE

1. Mario Fubini, Critica e Poesia, Bari 1956 (Zofia Szmydtowa) .	165
2. I. I. Winogradow, Problemy sodierżanija i formy litieraturnogo pro-	
izwiedienija, Moskwa 1958 (Teresa Cieślikowska) . . . . .	167
3. A. Siniawskij, Bez skidok, „Woprosy Litieratury“, 1960 nr 1 (Jan	
Trzynałowski) . . . . .	172
4. Pierre Guiraud, La Stylistique, Paris 1954 (Jerzy Rozental). .	177



	Str.
5. F. Stanzel, Die typischen Erzählsituationen im Roman, Wien-Stuttgart 1955 (Maria Jasińska) . . . . .	179
6. James Craig La Drière, Directions in Contemporary Criticism and Literary Scholarship, Milwaukee 1953 (Wanda Lipiec) . . . . .	183
7. Critics and Criticism, [Chicago] 1957 (Wanda Lipiec) . . . . .	185

## MATERIAŁY DO „SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH“

Apologia (Tytus Górski) . . . . .	189
Bajka klasyczna (Marian Goliaś) . . . . .	190
Bukolika (Jerzy Łanowski) . . . . .	193
Dramat satyrowy (Wiktor Steffen) . . . . .	197
Heroidy (Jerzy Schnayder) . . . . .	200
Hilarodia . . . . .	201
Jonikologia . . . . .	201
Kinajdologia . . . . .	201
Lysiodia . . . . .	201
Magodia . . . . .	201
Symodia . . . . .	201
Paraklausithyron (Jerzy Schnayder) . . . . .	201
Periplus (Jerzy Schnayder) . . . . .	203
Pro-oimion (Jerzy Schnayder) . . . . .	205
Starożytna piosenka kabaretowa (Jerzy Schnayder) . . . . .	208
Sympozjon (Jerzy Schnayder) . . . . .	211

## NEKROLOGI

Rita Schober, Prof. Dr. Victor Klemperer . . . . .	215
--	-----

